

# **To vanskelige kvinner og hvorfor de må dø**

En lesning av Ibsens *Hedda Gabler* og Emily Brontës *Wuthering Heights*

sett i lys av det apollinske og det dionysiske prinsipp

**ILOS, HF, UiO**

**Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap**

**Norunn Ottersen Seip**

**Veileder: Irene Iversen**

**Vår 2009**

## Sammendrag

I denne oppgaven har jeg valgt å gjøre en lesning av to vanskelige kvinner med det til felles at de begge er problematiske, og at de begge dør en grusom død. De litterære skikkelsene er Hedda Gabler fra skuespillet *Hedda Gabler* [Henrik Ibsen 1890] og Catherine Linton fra romanen *Wuthering Heights* [Emily Brontë 1847]. Min påstand er at Hedda Gabler og Catherine Lintons liv og død er forbundet gjennom visse likheter i deres personlighet, og at deres (uunngåelige) død er knyttet sammen gjennom felles skjebne: De er vanskelige kvinner, og derfor må de dø. I en ahistorisk lesning har jeg tatt utgangspunkt i Nietzsches skille mellom det dionysiske og det apollinske, mellom natur og kultur, ekstase og fornuft, oppløsning og form. Jeg benytter meg også av Camille Paglias videreføring av disse begrepene. Jeg bruker begrepsparet apollinsk/dionysisk for å analysere den dobbeltkarakteren jeg mener både Hedda og Catherine utvikler gjennom å bli strukket til bristepunktet mellom de to ulike prinsippene. I en nærlesing av de to tekstene sett i lys av kampen mellom det apollinske og det dionysiske, fastslår jeg at de to kvinnes død er estetisk, og ikke moralsk betinget.

## Takksigelser

Jeg vil rette en takk til min veileder Irene Iversen som med en streng, men vennlig hånd har ledet meg gjennom oppgaven. Jeg vil takke venner og familie som har hørt på endeløse utlegninger og som (nesten) alltid har vært enige. En spesiell takk til min søster som alltid passer på at jeg spiser sunt og tar jevnlig tepauser, og til hundene mine Caligula og Drusilla som *insisterer* på turer og *full* oppmerksomhet hver dag, oppgave eller ikke.

Denne oppgaven er ellers tilegnet Fredrik, som jeg takker mest av alle.

<b><u>TO VANSKELIGE KVINNER</u></b>	<b>5</b>
<u>DET APOLLINSKE OG DET DIONYSISKE</u>	7
<i>Kritikk av Paglia</i>	10
<u>HVA ER EN VANSKELIG KVINNE</u>	12
<i>Det tragiske</i>	13
<i>Andre typer vanskelige kvinner</i>	14
<u>DEKADANSE</u>	18
<u>KRITISKE BETRAKTNINGER</u>	21
<b><u>CATHERINES ULIKE NAVN</u></b>	<b>23</b>
<u>LOCKWOODS MARERITT</u>	27
<i>Dionysisk skrekk</i>	27
<i>Apollinsk illusjon</i>	29
<u>CATHERINES TRE VANSKELIGE ANSIKTER</u>	32
<i>Catherine Earnshaw</i>	33
<i>Catherine Linton</i>	36
<i>Catherine Heathcliff</i>	38
<u>DET SKJØRE SKILLET</u>	41
<i>Vinduet som portal</i>	42
<i>Korrektiv og korrumpert</i>	44
<i>Separasjon</i>	47
<i>En dionysisk sjel</i>	48
<u>DIONYSISK DANS OG ET ØDELAGT HJERTE</u>	51
<i>Milos skjebne</i>	52
<i>De døde går på markene</i>	54
<b><u>HEDDA GABLERS IDEALISTISKE DØD</u></b>	<b>57</b>
<u>DIONYSISK DEKADANSE</u>	58
<i>En stivnet Dionysos</i>	58
<i>Klassiske henvisninger</i>	62
<u>APOLLINSK SNUSFORNUFT</u>	65
<i>Maktmennesket og fagmennesket</i>	65
<u>VILJE-TIL-KONTROLL</u>	69
<i>Heddas pistoler</i>	72
<u>EN IDEALISTISK DØD</u>	76
<i>Det lukkede rom åpner seg</i>	77
<i>Dead ends – den døde som stilleben</i>	80
<b><u>HVORFOR MÅ DE DØ?</u></b>	<b>82</b>
<u>EN ESTETISK DØD</u>	82
<b><u>LITTERATUR</u></b>	<b>86</b>

## To vanskelige kvinner

”Sexuality is a murky realm of contradiction and ambivalence. It cannot always be understood by social models, which feminism, as an heir of nineteenth-century utilitarianism, insists on imposing on it.” (Paglia 1991:13)

Vi prøver kanskje å unngå problematiske mennesker i hverdagen, men i litteraturen oppsøker vi dem. Det vi tiltrekkes av i i litteratur er ikke nødvendigvis det moralske, det vennlige eller enkle. Harold Bloom understreker tvert i mot det ustabile ved verdiene vi finner i den vestlige litterære kanon:

The silliest way to defend the Western Canon is to insist that it incarnates all of the seven deadly moral virtues that make up our supposed range of normative values and democratic principles. This is palpably untrue. [...] The West's greatest writers are subversive of all values, both ours and their own. [...] If we read the Western Canon in order to form our social, political, or personal moral values, I firmly believe we will become monsters of selfishness and exploitation. (Bloom 1994:29)

Vår litterære kanon er fylt av både umoral og amoral, og våre litterære helter er alt fra mordere og horebukker, til fyllesvin og opprørere. I et etterord til den norske oversettelsen av *The Western Canon. The books and schools of the ages*, skriver Harold Bloom:

Ibsen betyr ikke mest som samfunnsrefser, men som en som på shakespearsk vis skapte høyst individuelle menn og kvinner: Brand, Peer Gynt og Hedda Gabler er ikke ofre for samfunnet, men brysomme personligheter slik som Hamlet, Falstaff og Iago. (Bloom 2007:494)

Denne oppgaven er tilegnet nettopp brysomme, litterære personligheter. Det estetiske ved brysomme litterære karakterer - eller *vanskelige* – som er ordet jeg bruker, er skapt av en estetisk kraft som virkeligheten kun kan kopiere i små glimt, ikke i hele liv. Det er gjenfortellingen av det essensielle i litteraturen som skaper den estetiske erfaringen, og som gjør at de vi oppsøker i litteraturen, er dem vi rygger unna i virkeligheten.

Jeg skal skrive om to problematiske kvinneskikkelser som har fascinert meg i årevis: Catherine Linton fra romanen *Wuthering Heights* [Emily Brontë 1847] og Hedda Gabler fra teaterstykket med samme navn. [Henrik Ibsen 1890]<sup>1</sup> Som barn så jeg Hedda Gabler skyte seg gjennom tinningen, og jeg kommer aldri til å glemme de motstridende følelsene av skjebnebestemthet, meningsløshet, forvirring og sorg jeg følte. Jeg var eldre da jeg leste *Wuthering Heights*, men den ambivalente reaksjonen på Catherines dødsfall var den samme. Som voksen leste jeg litterære teorier om de to kvinnene. Men noe manglet i dem alle, så

---

<sup>1</sup> I henvisningene til *Hedda Gabler* og *Wuthering Heights* kommer jeg for enkelhetens skyld til kun å bruke sidetall. Som primærkilder av de to verkene, har jeg brukt *Hedda Gabler*-utgaven som er utgitt av Universitetet i Oslo og lagt ut på Ibsen.net. Utgaven bygger på *Henrik Ibsens samlede værker* som ble utgitt i ti bind av Gyldendalske Boghandels Forlag i København (1898-1902), og det er ikke foretatt rettelser i teksten. (Ibsen 2005:2) *Wuthering Heights*-utgaven jeg har valgt, er Norton Critical Editions fjerde versjon. Utgaven bygger fortrinnsvis på 1847-teksten. (Dunn 2003:ix-xiii)

forvirringen over valgene både Hedda og Catherine gjorde, og hvorfor de måtte dø, bestod. Jeg finner arketypiske trekk ved både Catherine og Hedda, men som personer er de mer sammensatte enn rene arketypiske skikkelser. Jeg velger å skrive om Hedda Gabler og Catherine Linton, ikke bare fordi de er litterært sett gode eksempler på *vanskelige kvinner*, men også fordi jeg mener de tilhører det samme spekteret innenfor det jeg kaller den *vanskelige* kvinnetypen. Catherine Linton og Hedda Gablers tendens til dobbeltkarakter er, i tillegg til det *vanskelige*, den viktigste nøkkelen til det som binder dem sammen. I Catherine Lintons liv er det doble symbolisert gjennom de to forskjellige mennene hun elsker, og hva de står for i henne selv. I Hedda Gablers liv uttrykkes dobbeltheten gjennom motsetningen mellom lengselen etter både det konforme og det kontroversielle, og den kommer til uttrykk gjennom Heddas replikker og handlinger. Min teori om dobbeltkarakteren hos både Catherine og Hedda, er at de begge blir strukket til bristepunktet av spenninger mellom *det dionysiske* og *det apollinske prinsipp*, og videre at det er dette de dør av. At de lever et helt liv uten å velge mellom de motstridende kreftene i dem selv, gjør at valget blir skjebnesvangert når det først kommer.<sup>2</sup> Min påstand er med andre ord at Hedda Gabler og Catherines liv og død er forbundet gjennom visse likheter i deres personlighet, og at deres (uunngåelige) død er knyttet sammen gjennom felles skjebne: De er vanskelige kvinner, og derfor må de dø. Jeg skal beskrive den *vanskelige* kvinnetypen ved å bruke Nietzsches begreper om det apollinske og det dionysiske i *Tragediens fødsel* (Oslo 1993), og benytte meg av Camille Paglias videreføring av disse i *Sexual Personae. Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New York 1991) (heretter: *Sexual Personae*)

---

<sup>2</sup> Det skjebnesvangre valget har jeg knyttet til hvorfor Hedda og Catherine dør. Jeg utdyper dette under kapittel 2, "Catherines ulike navn" og kapittel 3, "Heddas idealistiske død".

## ***Det apollinske og det dionysiske***

Jeg bruker Nietzsches begrepspar om det apollinske og det dionysiske slik han bruker dem i *Tragediens fødsel* (1993). Den senere Nietzsche omarbeider sitt begrep om det dionysiske i lys av sin filosofiske utvikling. Han skapte begrepene dionysisk og apollinsk etter navnene til de to greske gudene Apollo og Dionysos og brukte begrepsparet innenfor kunstens verden, og da spesielt om tragedien slik den ble utviklet i det gamle Hellas. Både Dionysos og Apollo var greske guder for blant annet kunst. Det dionysiske er for Nietzsche knyttet til beruselse og ekstase, og det apollinske er knyttet til drøm. Nietzsche forstår det å drømme som det å skape form, og forbinder det apollinske med bildende kunst, mens musikken uttrykker den dionysiske impulsen. Det apollinske og det dionysiske tilhører to forskjellige verdener: Drømmens og rusens. Fundamentet for all formende kunst mener Nietzsche vi finner i drømmeverdenen. I drømmen opptrer mennesket som kunstner. Formene vi finner i drømmen er i følge Nietzsche definerte, ikke oppløste eller utflytende, og tilhører det apollinske i motsetning til det berusende ved toner.<sup>3</sup> Drømmens form er bilder, definerte former, mens musikk er ikke form.

Grekerne legemliggjorde drømmeerfaringen gjennom guden Apollo. Apollo var en gud av lys, en gud som både trøstet og helbredet. I tillegg hersket han over menneskets indre fantasiverden. Ifølge Nietzsche individualiserer det apollinske prinsipp mennesket og skiller det fra naturen, og gjør at individet gjennom refleksjon og fornuft kontrollerer de villere emosjoner. Nietzsche legger også vekt på sammenhengen mellom Apollo som en trøstende gud og kunstens generelle, trøstende funksjon. Der Apollo uttrykker en avmåltet som gir ro og avstand i forhold til sterke emosjoner, er Dionysos bildet på det motsatte. Dionysos oppløser individuasjonsprinsippet ifølge Nietzsche. Han sammenligner prosessen med beruselse: Menneskets følelse av å være et definert *ego* oppløses.

Guden Dionysos ble dyrket nettopp gjennom beruselse: Ekstatiske riter med dans, musikk og inntak av rusmidler. Den reflekterte verden, som er bygget opp av fornuft, oppløses. Det dionysiske prinsipp handler om ekstase blandet med primære følelser som

---

<sup>3</sup> I motsetning til Nietzsche mener Paglia at drømmer er av dionysisk materiale: "Dreams are Dionysian magic in the sensory inflammation of sleep." (Paglia 1991:97) Der Nietzsche fokuserer på det formskapende ved det å drømme, skriver Paglia om søvnens transelignende egenskap og det kroppslige, ukontrollerbare elementet: "There we go into trance, drooling and twitching." (Paglia 1991:97f) Paglia vektlegger her det primitive og kroppslige. Det lovløse i drømmene gir også assosiasjoner til en *daimonisk* virkelighet. "Daimon" spiller på de greske daimonene som både var onde og gode som naturen selv. (Paglia 1991:4) Paglia påpeker kontrasten mellom at vi på dagtid er sosiale individer, men om natten når naturen hersker, forsvinner vi inn i en drømmeverden uten andre lover enn sex, grusomhet og metamorfoser. (Paglia 1991:4) I Paglias begrepsverden tilhører dermed drømmen det dionysiske spekteret og ikke det apollinske.

skrekk, og det innebærer en bevegelse mot menneskets mørkere drifter og instinkter, hvor naturen tar over. For Nietzsche er virkeligheten – de menneskelige livsvilkårene – dionysisk i sitt vesen. Naturen er en dans hvor forgjengeligheten råder. Former blir til og går til grunne. For å beskytte seg mot denne brutale virkeligheten vender mennesket seg mot det apollinske individuasjonsprinsippet for å systematisere den kaotiske tilværelsen. (Nietzsche 1993:37-44) Nietzsche trekker en parallell mellom kjønnsmotsetninger og motsetningene mellom dionysiske og det apollinske:

[...] kunstens fortsatte utvikling er knyttet til dobbeltheten *apollinsk/dionysisk*. Dette gjelder på samme vis som unnfangelsen er avhengig av våre to kjønn, av deres vedholdende motsetninger og bare forbigående forsoning. (Nietzsche 1993:37)

Nietzsche mener at kunstens utvikling forutsetter motsetninger. Hans tanker om det overensstemmende ved motsetningene apollinsk/dionysisk og mann/kvinne videreføres av Camille Paglia i *Sexual Personae* (1991) Ifølge Paglia tilhører mannen den apollinske sfæren mens kvinnen hører til hos det dionysiske. I essaysamlingen *Sex, art and American culture* (1992) har Paglia trykket det opprinnelige forordet til *Sexual Personae* (1991) som hun ikke fikk godkjent av forlaget:<sup>4</sup>

From puberty to menopause, women are hormonally mired in the liquid realm to which this book gives the peculiar name the 'chthonian swamp,' my symbol for unregenerate nature. [...] The chthonian swamp [...] is the oceanic matrix, the primal soup from which evolution inched forward and into which woman plunges month by month, in the marine obscurity of her hormonal cycle. (Paglia 1992:109)

Paglias retorikk er malende, og for å vise det dionysiske i kvinnen spiller hun på en urskog-metatorikk som ligner universet før det fikk form. Ordene Paglia bruker for å beskrive det dionysiske i sitatet over, er begreper som spiller på det primære og primitive (*unregenerate nature, primal soup*), på det kroppslige (*puberty, menopause, hormonally, hormonal cycle*) og på væske, fuktighet og det flytende (*mired, liquid realm, chthonian swamp, oceanic matrix, primal soup, marine obscurity*). Paglia trekker inn kvinnens menstruasjon gjennom å nevne at kvinnen mellom pubertet og overgangsalder "plunges month by month, in the marine obscurity of her hormonal cycle." (Paglia 1992:109) I menstruasjonen finner vi de tre kjennetegnene Paglia trekker frem som karakteristisk for det *ktioniske*: det primære, det

---

<sup>4</sup> Det originale forordet gav en langt mer detaljert beskrivelse av Paglias metoder i *Sexual Personae* (1991), enn det reviderte. På grunn av bokens lengde, ønsket redaktørene at Paglia skulle kutte ned på innledningen. Paglia flyttet noen poeng fra det originale forordet inn i hoveddelen av *Sexual Personae* (1991), og forkortet resten av forordet ned til en side. (Paglia 1992:xi) I essaysamlingen *Sex, art, and American Culture* (1992) trykket hun hele det originale forordet til *Sexual Personae* (1991) "with the cuts smoothed over." (Paglia 1992:xii)



kroppslige og det fuktige. Det *ktoniske* (av jorden)<sup>5</sup>, er i Paglias vokabular et annet ord for dionysisk. Paglia definerer det slik:

What the west represses in its view of nature is the chthonian, which means 'of the earth' – but earth bowels, not its surface. Jane Harrison uses the term for pre-Olympian Greek religion, and I adopt it as a substitute for Dionysian, which has become contaminated with vulgar pleasantries. (Paglia 1991:5)

Paglia kobler det ktoniske til jorden, men det ktoniske har forbindelse med jordens innside, ikke overflate. Det ktoniske henter sin styrke fra undergrunnen. Det er den ktoniske virkelighet vi må fortrenge for å beholde vår apollinsk integritet som menneske. For Paglia handler den ktoniske realitet om dehumanisert brutalitet, både biologisk og geologisk, det skitne, det råtnende og naturens blinde og malende krefter. (Paglia 1991:5f) Hos Paglia er det ktoniske knyttet spesielt til kvinnekjønn, mens det apollinske har hun koblet til mannen. Kjønn er en stor del av Paglias teori, og hun bruker kunst som analyseobjekter. Paglias kunstbegrep er sterkt utvidet, og omfatter også ting som ligger utenfor tradisjonell forståelse av kunstens sfære. Hennes kunstbegrep strekker seg fra poesi over til pornografi, ingeniørarbeid og brobygging.

[...]I also want to apply 'art' to everything artificial or fabricated, including engineering projects like roads and bridges. Art for me means all works of imagination, from poetry to television commercials to pornography, with question of quality still operative. (Paglia 1992:102)

Ifølge Paglia er alt som er skapt av *imagination*, kunst, og *imagination*, eller fantasi og forestillingsevne, tilhører det apollinskes verden. Slik Nietzsche postulerte at mennesket vender seg mot det apollinske prinsipp for å beskytte seg mot det dionysiske kaoset som virkeligheten er, hevder Paglia at menn ut fra sin iboende frykt for kvinnen objektiviserer og konseptualiserer naturen. Gjennom kunst kontrollerer de både naturen og kvinnen. (Paglia 1991:31) Både brobygging og fantasi er en konseptualisering av naturen, og dermed en grensesetting mot det uforklarlige. Det dionysiske kaos skaper frykt, og i følge Paglia da i særdeleshett hos menn. *Imagination* er verktøyet menn bruker for avgrensning mot kvinnens grenseløshet og kroppslighet. Løsningen på denne redselen er det naturlig å søke i den apollinske begrepsverdenen: kontroll, systematisering, unnvikelse – og *imagination*. Mannens liv blir dermed et kontinuerlig forsøk på å fortrenge og unnvike det dionysiske, det kvinnelige, naturen, kaos.

Forholdet mellom det apollinske og det dionysiske er et av hovedtemaene i *Sexual Personae* (1991). Paglia understreker det fleksible i styrkeforholdet mellom idéene og det de

---

<sup>5</sup> Fra ordboken: chthonic betyr "concerning, belonging to, or inhabiting the underworld: a chthonic deity. –origin late 19th cent.: from Greek khthōn 'earth' + -IC." ("Dictionary" 2001:307)

symboliserer. Det apollinske og det dionysiske er ikke fikserte idéer, men episke, ifølge Paglia. Det episke, ikke-fikserte aspektet i det apollinske og dionysiske ser vi i Paglias påstand om sammensmeltingen av idéene som handler om fornuft og natur, sinn og emosjoner.

Ultimately, I'm trying to record how the mind works. The book [*Sexual Personae*] is not about fixed ideas. It's about the epic struggle between the Apollonian – the formmaking aspect of mankind – and the Dionysian, between reason and nature, mind and emotion. The book shows the Apollonian dissolving into the Dionysian, back and forth in this kind of rhythmic, oscillating motion.” (Gjengitt i Paglia 1994:461f)

I *Sexual Personae* (1991) analyserer Paglia enkeltmennesket, men også vestlig identitet og historie gjennom dikotomiene apollinsk og dionysisk. Hun analyserer produktene av kampen mellom det dionysiske og det apollinske i historie, litteratur, arkeologi og det meste som er menneskeskapt. Paglia mener at det er Vestens voyeurisme – det aggressive øyet – som er kjernen i den apollinske, vestlige personlighet. (Paglia 1991:32-36) Det apollinske er ”the line drawn against nature.” (Paglia 1991:73) I essaysamlingen *Vamps & Tramps* (1994) understreker hun det potensielt storslagne i apollinske forsvarsmekanismer mot naturen: ”I take the Late Romantic view that everything great in human history has been achieved in defiance of nature. Law, art, and technology are defense mechanisms, Apollonian lines drawn against the Dionysian turbulence of nature.” (Paglia 1994:21) Men historien skapes ikke bare av det apollinske, det er fluktuasjonen mellom det dionysiske og det apollinske som er både fruktbart og ødeleggende.”I see the dynamic of history as an oscillation between Apollonian and Dionysian principles, order and energy, which become, at their extremes, fascism or chaos.” (Paglia 1994:93) Det er i midten av denne fluktuasjonen mellom det apollinske og det dionysiske, jeg plasserer Catherine og Hedda Gabler.

## Kritikk av Paglia

At Paglia identifiserer kvinnen med naturen er blitt sterkt kritisert. Teresa L. Ebert har mange meningsfeller når hun kaller Paglia for en ”patriarchal feminist” (Ebert 1996:257) og protesterer på hennes identifisering av kvinnen med voldelig natur: ”By so relentlessly identifying women with a violent, destructive, formless, miasmic nature and base animality in their bodies, Paglia can preclaim women the negators and destroyers of culture.” (Ebert 1996:262) Paglia setter Rousseaus romantiske natursyn hvor aggresjon og vold følger av samfunn og ikke en paradisiske natur, opp mot Sades natursyn hvor aggresjon, vold og lyst er natur- og ikke menneskeskapt. (Paglia 1991:2) Paglias syn følger Sades, Nietzsche og Freuds tankegang om det amoralske ved ”instinctual life”. (Paglia 1991:14) Paglia hevder at

aggresjon og vold i hovedsak er instinktiv og ikke tillært, og at mennesket aldri har forlatt den dyriske virkelighet (Paglia 1992:105) Dette standpunktet fører oss videre til hva jeg oppfatter som kjernepunktet hos mange av Paglias kritikere. Paglia skriver: "when political and religious authority weakens, hierarchy reasserts itself in sex, as the archaizing phenomenon of sadomasochism." (Paglia 1991:234f) Paglias påstand er altså at hvis den politiske og religiøse autoriteten som opprettholder kulturen blir svakere, vil naturen selv danne sadomasochistiske hierarkier. Ebert kobler denne påstanden til Paglias forkjærlighet for Sade fremfor Rousseau, og svarer: "This is a pornographic logic that absolves the dominator from responsibility for exploitation and violence." (Ebert 1996:264) Ebert mener at Paglias logikk unnskylder overgriperen. Vi ser her at Eberts tilsvaret er en moralsk og ikke logisk motargumentasjon. Ebert etterlyser en ansvarliggjøring, og en moralsk velsignelse eller fordømmelse av henholdsvis offer og overgriper, men Paglia beskriver naturen som amoralsk og påpeker at for beskyttelse er det samfunnet vi må gå til, ikke naturen. Rousseaus påstand om at mennesket er født fritt, stemmer ikke. Det dionysiske, som for Paglia representerer naturen, er et feilslått sted å gå for å finne en human type frihet: "There is no liberal dignity of the person in the Dionysian. The god gives latitude but no civil rights. In nature we are convicted without appeal." (Paglia 1991:98) Rettigheter er noe som må skapes – kulturelt, – ikke noe som er gitt av naturen: "Rape is male power fighting female power. It is no more to be excused than is murder or any other assault on another's civil rights. Society is woman's protection against rape, not, as some feminists absurdly maintain, the cause of rape." (Paglia 1991:23) Paglia anerkjenner samfunnet ved å bevege seg vekk fra en Rousseausk tankegang om naturen som det opprinnelige paradiset. Samtidig underkjenner hun heller ikke naturens makt og innflytelse. Det er kun gjennom et menneskeskapt samfunn vi til en viss grad kan beskytte oss fra en høyst tilstedeværende natur.

## **Hva er en vanskelig kvinne**

Svært mange uforglemmelige kvinneskikkelser vi finner i litteraturhistorien, vil kunne sorteres under begrepet *vanskelige kvinner*. Vi finner flere av dem i tragedien, selv om kvinnelige protagonister der er sjeldne. Paglia trekker frem Shakespeares Lady Macbeth og Cleopatra, Evripides' Medea og Racines og Evripides Fedra,<sup>6</sup> og sier: "The major woman of tragedy [...] skew the genre by their disruptive relation to male action." (Paglia 1991:7) Her vektlegger Paglia de amoralske handlingene flere av våre største tragiske kvinnelige protagonister er kjent for. Jeg vil trekke det enda litt lenger og hevde at de fleste av dem i tillegg dør, og ofte uten ære. Av de fem nevnte protagonistene dør fire<sup>7</sup> av selvmord, og den femte dreper sine barn før hun rømmer landet. Ifølge Nietzsche var opprinnelig tragedien et like apollinsk som dionysisk kunstverk. (Nietzsche 1993:37) Ved å fjerne musikken fra tragedien, blir det dionysiske aspektet også fjernet. For Nietzsche er dette en rasering av tragedien, siden tragediens hovedinnhold kun kan fortolkes som "et billedlig uttrykk for dionysiske tilstander." (Nietzsche 1993:94)

Paglia følger Nietzsches overbevisning om at tragedien er blitt apollinsk, og hevder at kvinnelige roller i tragedien tilfører grusomhet, fordi tragediens hensikt står i kontrast til hva en kvinne er. Ifølge Paglia var identifikasjonen mellom kvinne og natur universell i førhistorisk tid. (Paglia 1991:7) "Woman introduces untransformed cruelty into tragedy because she is the problem that the genre is trying to correct." (Paglia 1991:7) "Problemet" som genren skal bekjempe, er det dionysiske, eller her, kvinnen som et symbol for dionysiske krefter. Kvinnelige protagonister i tragedien er en dionysisk (gjen)inntrenging i en apollinsk genre. Tragedien er i følge Paglia, et uttrykk for: "The western will, setting itself up against nature, dramatized its own inevitable fall as human universal, which is it not." (Paglia 1991:6). Mennesket som universets målestokk er en apollinsk tankegang. For å opprettholde et spill som bygger på menneskets suverenitet må naturen og ktoniske krefter utestenges og dionysisk (gjen)inntrenging gjennom kvinnelige protagonister i den apollinske genren vil derfor gi *untransformed cruelty*. Tragediens apollinske form, som er fiendtlig rettet mot det

---

<sup>6</sup> Lady Macbeth er en kvinneskikkelse fra stykket *Macbeth* [1606] av William Shakespeare (1994). Cleopatra er hentet fra *Antony and Cleopatra* [1606] av Shakespeare (1993). Fedra er skrevet om i Evripides' *Hippolytos* [428 BC] (Evripides 1963) og Racines *Fedra* [1677] (Racine 1953). Medea er hentet fra Evripides' stykke *Medea* [431 BC] (Evripides 1963)

<sup>7</sup> I motsetning til Cleopatra og Fedras død, er Lady Macbeths død et *antatt* selvmord. Dødsfallet skjer "utenfor scenen" – og teksten, og ingen dødsårsak blir oppgitt, men den vanlige forståelsen av Lady Macbeths død er at hun begår selvmord.

dionysiske, viser at kvinnelige tragiske protagonister med handlinger fra en ktonisk verden er suspekter:

Her actions are under a chthonian cloud. They are a conduit of the irrational, opening the genre to intrusions of the barbaric force that drama shut out at its birth. (Paglia 1991:7)

Den tragiske kvinnens handlinger må med andre ord sees i lys av at de utføres fra det ktoniske, fra en dionysisk, amoralsk undergrunn. *Barbaric force* for Paglia er dionysisk makt og står i opposisjon til apollinsk sivilisasjon. Når Paglia skriver at de barbariske kreftene ble stengt ute fra tragedien allerede ved dens fødsel, blir det klart at hun bygger på Nietzsches teori fra *Tragediens fødsel* (Nietzsche 1993) om at tragedien ble skapt opprinnelig som et apollinsk og dionysisk samarbeid, men at det dionysiske – det barbariske – i tragedien siden ble stengt ute.

## Det tragiske

*Vanskelige kvinner* eksisterer ikke kun i tragediesfæren. Paglia identifiserer kvinnen som dionysisk, og tragedien som apollinsk, og for henne forklarer det kvinnelige protagonister som for eksempel Lady Macbeth, Cleopatra, Medea og Fedras grumme skjebne. Grumme skjebner finner vi også i andre litterære genre enn klassisk tragedie. Catherine Linton er karakter fra en roman, og hvorvidt Hedda Gabler er en figur i en tragedie, er omstridt.<sup>8</sup> Det er min påstand at for at en kvinne skal kalles *vanskelig*, må det være et element av det tragiske i rollen hennes, men at det kan være åpent hvilken genre det dreier seg om. Tragedie tilfører en dybde, og hvis kvinnen kun er komisk – uten et tragisk tilsnitt – er det sterkt begrenset hvor mye skadeverk hun kan tilføre seg selv og andre. Å gjøre virkelig skade, vil uvegerlig tilføre et tragisk element. Tragedie ligger dermed implisitt i begrepet *vanskelig kvinne*.

Men hva er det tragiske? I sin doktoravhandling *Om det tragiske* [1941] søker Peter Wessel Zapffe å skille det tragiske ut som en egen kategori, adskilt fra det som er bare sørgelig, meningsløst eller ulykkelig. (Zapffe 1988:7, 324) I en kommentar til Aristoteles notater om feiltrinnene til den tragiske helt, skriver han at det tragiske er knyttet til karakterenes storhet, eller ”prominens” og ikke minst til karakterens feilgrep:

Er det for dristig at antyde, at Aristoteles i disse paragrafer har famlet efter forestillingen ’den katastrofale storhet’, som er senere tiders gevinst, og ifølge hvilken ’feilgrepet’ ikke ligger uformidlet *ved siden av* karakterens ’ædle’ sider, men utspringer av dem fordi det *ikke kan*

---

<sup>8</sup> På tross av at Ibsen har overholdt de ytre formkravene til en tragedie, når det gjelder enhetlig tid, sted og handling, mener for eksempel Sigurd Aarnes at *Hedda Gabler* ikke kan kalles en tragedie. I følge Aarnes er det naturlig å oppfatte *Hedda Gabler* som en tragedieparodi, som skal vise at i en verden så relativistisk og pluralistisk som vår, vil tragedien være en umulighet. (Aarnes 1981:303, 309)

utskilles? Hvor feilgrepet finder sted ikke paa trods av, men paa grund av karakterens prominens. (Zapffe 1988:518)

For Zapffe er feilgrepet en implementert del av heltens personligheten, ikke et tragisk utenforliggende aspekt. Som et eksempel på storhet, har Zapffe tidligere i teksten hevdet at: ”Overfiksation i ellers riktig retning kan faa tragiske følger, hvor et menneskes storhet ligger i hans *absolute*, hans *ubetingede* troskap mot et princip han engang for alle har knæsat[...]” (Zapffe 1988:354). I forbindelse med litterære skikkelser er det spesielt det ekstreme, ja nærmest fanatiske i en karakter, som Zapffe bruker som et eksempel på hva som kan føre til tragisk storhet. Han nevner et par litterære eksempler, blant annet Ibsens Brand, og skriver videre:

De har den riktige retning, siger man, men de overdriver. Digterne mener: deres natur er slik, at dersom de ikke overdrev, vilde de heller ikke ha den rigtige retning. Og netop i overdrivelsen, i holdningens ’alt eller intet’, i den grænseoverskridende vilje, ligger baade det kulturelt byggende og det poetisk betagende, det ’sublime’ ved disse skikkelser. (Zapffe 1988:355)

I de to skikkelsene jeg har valgt å analysere, ligger etter min mening storheten ikke i troskapen, men tvert imot i den absolutte utroskap mot to motstridende prinsipper. Hedda trakter etter konformitet og trygghet, men begjærer det rebelske, friheten og har et destruktivt estetisk syn, som jeg skal komme tilbake til. Catherine er svært glad i den apollinske skikkelsen Edgar, som hun er gift med. Men hun elsker fosterbroren sin Heathcliff, en av de mest dionysiske skikkelsene i litteraturhistorien. Å lese om Catherine Linton og Hedda Gabler er å lese om et manglende valg som river personene det gjelder i stykker. Zapffe skriver om overdrivelsen og holdningens ”alt eller intet”, noe jeg gjenkjenner hos både Catherine Linton og Hedda Gabler. Ekstremitetene i dem skaper vanskeligheter. Catherine ikke bare elsker Heathcliff, hun betrakter ham som om han var mer henne enn det hun er selv. (63) Deres kjærlighet blir bekreftet gjennom forbannelser, gjennom Heathcliff som roper at han håper Catherine våkner opp i graven til lidelse, og ber om at Catherine aldri skal få hvile, men hjemsøke ham. (130) Omfavnelsene deres er dyriske kvelertak som skaper blåmerker. (124f) Catherine og Heathcliffs forhold er kanskje best oppsummert av Virginia Woolf, som i en lesning av romanen skrev: ”There is love, but it is not the love of men and women.” (Woolf 2000:421) Også Heddas personlighet har en fanatisk underklang. Hun ønsker at livet skal være skjønt, men for å oppnå skjønnhet må noen dø.

## **Andre typer vanskelige kvinner**

Vanskelige kvinner i litteraturen opptrer i alle former i det apollinske og det dionysiske spekteret. De to skikkelsene jeg har valgt å analysere, ligger mellom det dionysiske og det

apollinske. I ytterpunktene av en fiktiv dionysisk-apollinsk skala, finner vi de mer rendyrkede arketypiske skikkelsene, fra den dionysiske gale kvinnen, for eksempel Bertha Mason fra romanen *Jane Eyre* [Charlotte Brontë 1847], til den apollinske *femme fatale*, som Carmen fra romanen *Carmen* [Merimee 1845]. I Bertha Mason ser vi at det fremmedgjorte og villmannsaktige ved henne viser dionysisk oppløsning. Carmen innehar de egenskapene jeg definerer en *femme fatale* etter, hvor apollinsk kontroll og forføringsegenskaper er de viktigste.

Bertha Mason er portrettert som ”den gale kvinnen” i *Jane Eyre*. Hun er Rochesters hemmelige kone. Forvandlet til ”*the mad woman in the attic*”<sup>9</sup> ligner hun mer et sinnsforvirret dyr enn en ærbar hustru. Bertha Mason har mistet det menneskelige aspektet og har hengitt seg til instinktenes og det ubevisstes verden. Hun oppfører seg dyrisk, og hun blir behandlet som et dyr, på en dyrisk måte. Rochester lar henne lenkes til veggen, og har leid inn hjelp til å vokte henne som om hun var en rabiatt hund. ”In some respects, the prototypical mad man or woman is analogous to the wild man, an imaginary being [...]”, skriver Feder. (Feder 1980:3) Det mytiske preget som Feder tilskriver en prototypisk, gal karakter, kan vi også finne i Janes beskrivelse av Bertha Mason. Jane opplever et nattlig møte med Bertha, usikker på om det hun opplevde var et mareritt eller virkelighet. Hun beskriver Berthas ansikt som et ansikt i menneskelig oppløsning, hvor *savage* er linken til Feders *wild man*: ”It was a discoloured face – it was a savage face. I wish I could forget the roll of the red eyes and the fearful blackened inflation of the lineaments.” (Charlotte Brontë 2001:242) Jane forteller hva det minner henne om: ”Of the foul German spectre – the Vampyre.” (Charlotte Brontë 2001:242) Vampyrbildet representerer det mest skremmende ved den gale, noe som ligner på et menneske – men som ikke er det. Vampyren og villmannen kan virke som svært ulike bilder. Felles er at de er utdefinert fra det siviliserte og menneskeheten. I både vampyren og villmannen ser vi også spor etter det menneskelige gjennom et gjenkjennbart utseende – men animisert; Vampyren som flaggermus, og villmannen som ukontrollert (rov)dyrisk. Apollo fordrer orden, og Dionysos oppmuntrer leende til kaos. Galskap er det dionysiske som har tatt overhånd. Det apollinske handler ifølge både Nietzsche og Paglia om avgrensninger: ”Nietzsche calls Apollo ‘the marvellous divine image of the *principium individuationis*,’ ‘god of individuation and just boundaries.’” (Paglia 1991:73) Dette står i motsetning til det dionysiske prinsipp som er

---

<sup>9</sup> Kallenavnet spiller på Gilbert og Gubars kjente bok *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979]. Bertha Masons situasjon som den gale kvinnen inntenget på loftet, gav også navnet på tesen i boken som omhandler de ”inntengte” – og utdefinerte – kvinnelige forfatterne i litteraturhistorien.

”fluidity”. (Paglia 1991:92) Det flytende, dionysiske har ingen avgrensninger og ingen pauser, mens det apollinske består av avgrensede idèer og gjenstander. Avgrensning gir pauser. All orden tilsier et tvingende nærvær av avgrensning og pauser, for en evig, flommende virvel er ikke bare kaotisk, men kjernen i begrepet galskap.

En helt annen vanskelig kvinnetype, er *la femme fatale*. Den fatale kvinnen er ødeleggeren av menn. Ifølge Paglia er hun det fremste eksempelet på demoniske, kvinnelige arketyper. (Paglia 1991:13) Carmen fra romanen *Carmen* [Mérimée 1845] er en av de mer kjente fremstillingene av en *femme fatale*. Siden den lille romanen ble utgitt, har skikkelsen levd sitt liv i den verdenskjente operaen av Bizet, og i en rekke populærkulturelle fremstillinger.

The femme fatale can appear as Medusan mother or as frigid nymph, masquing in the brilliant luminosity of Apollonian high glamour. Her cool unreachability beckons, fascinates, and destroys. She is not a neurotic but, if anything, a psychopath. (Paglia 1991:15)

Paglia fremhever det psykopatiske trekket i en *femme fatale* og sier at skikkelsene en *femme fatale* kan kle seg i, er mange og ulike, fra morsskikkelsen som gjør menn til stein, eller til den frigide nymfen. Felles er det frigide, forkledd i et (apollinsk) glamorøst lys. En *femme fatale* har først og fremst kontroll. Den strenge selvkontrollen, gjør sosial manipulering enkel, fordi manipulasjonen aldri blir forstyrret av egne emosjoner. Carmen forsørger seg selv ved hjelp av sitt forførende talent og sine skuespillkunster. Ved å lokke og lure unge, rike menn i fellen så de blir ranet, får hun en andel av byttet. José, som blir fengslet for å ha drept Carmen, betror seg til romanens forteller: ”Hun løy, Señor, som hun alltid har løyet. Jeg undres på om den kvinnen har sagt et sant ord i hele sitt liv. Men når hun snakket, trodde jeg på hennes ord – jeg kunne ikke la være.” (Mérimée 1992:43) På tross av sin dragende sensualitet som gir et skinn av lidenskapelig følelsesliv, er Carmen følelsesløs når det kommer til andres død og lidelse. Elskerens José dreper ektemannen hennes. Når hun får høre at hun er blitt enke, sier hun til sin elsker: ”García skulle ha drept deg. Du og din Navarroteknikk! Han har sendt mange som var bedre enn deg ut i mørket. Han døde fordi hans tid var kommet. Din kommer også.” (Mérimée 1992:70) Den lakoniske avskjedsreplikken over en død ektemann er en nøktern vurdering av verdien til hennes menn. Hun viser hverken sorg over ektemannen eller beundring over sin elsker. Paglia kobler termen psykopat til *femme fatale* og forklarer hvorfor: ”That is, she has an amoral affectlessness, a serene indifference to the suffering of others, which she invites and dispassionately observes as tests of her power.” (Paglia 1991:15) Carmens replikk viser følelsesløshet fordi hun observerer og vurderer styrken mellom de to mennene hun har kontrollert, i stedet for å vise en emosjonell reaksjon over



dødsfallet. Apollinsk ødeleggelse videreføres i nettopp *femme fatale*. Lover og regler er et apollinsk påfunn, en sivilisert beskyttelse mot dionysisk anarki. Lovene i seg selv trenger ikke oppleves som siviliserte, men at det eksisterer påbud og forbud som vil bli straffet hvis de brytes, beskytter mot en vilkårlig ”den sterkestes rett”. Carmen forholder seg også til sitt folks lovverk og prøver ikke å unnsnippe sin rettmessige dom når José, den nye ektemannen, truer med å drepe henne: ”Som min *rom* har du rett til å drepe din *romi*. Men Carmen vil alltid forbli fri. Som sigøyner var hun født og som sigøyner vil hun dø.” (Mérimée 1992:78)<sup>10</sup> José ønsker at hun skal tigge om nåde, men hun gjør det ikke: ”Jeg håpet hun skulle bli redd og be om nåde, men den kvinnen var en djevel.” (Mérimée 1992:78) En *femme fatale* har alltid kontroll, noe Carmen har frem til siste utpust. Hedda Gablers liv er et forsøk på å få kontroll. I *Hedda Gabler* ser vi Heddas begjær etter kontroll og makt: ”Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha' magt over en menneskeskæbne” (89), betror hun fru Elvsted. Når Hedda blir gravid, mister hun kontrollen over sin egen kropp, og det voksende fosteret prøver hun å fornekte. Heddas hat mot det kroppslige aspektet har bakgrunn i dekadansen, som jeg her vil definere som en sammenblanding av dionysiske krefter og apollinsk avsky mot oppløsning.

---

<sup>10</sup> *Rom* og *Romi* betyr ektemann og hustru. (Mérimée 1992:51)

## Dekadanse

I analysen av kvinnen Hedda Gabler, kommer jeg til å bruke dekadanse som et forklaringsverktøy. Dekadanse slik jeg bruker det her, er en livsholdning – eller livskraft, og ikke en periode. Hedda Gablers liv er stramt opptrukket, hun har bygd opp sterkere vegger mellom det dionysiske og apollinske enn det Catherine har. Anne Marie Rekdals artikkel ”Fantasien til døden” (2001) åpner også med påstanden om at Hedda Gabler som få andre Ibsen-kvinner er stengt inne i det lukkede rom. Heddas arena i dramaet er avgrenset til et mørkt selskapsværelse uten vindu og med et bakrom. (Rekdal 2001:177) Rekdals begrep om ”det lukkede rom” i *Hedda Gabler* skal jeg utvide og benytte meg av i nærlesningen av Heddas karakter, for Heddas mentale vegger er mer begrensende enn selskapsværelsets vegger. Det er disse veggene – eller grensene – som resulterer i fornektelsen av graviditeten hennes, en fornektelse av den dionysiske lov og av Dionysos selv: ”[the] ruler of the chthonian whose law is procreative femaleness.” (Paglia 1991:12) For Hedda er det kroppslige og forfall en motbydelighet, men det dionysiske inneholder kroppslighet og oppløsning. Likevel blir hun dratt mot det dionysiske. I Heddas begjær etter det dionysiske ser vi at det kroppslige, oppløste aspektet er utelatt. Min teori er at det dekadente ved Hedda er et resultat av hennes apollinske avsky for det kroppslige, som sammen med det dionysiske begjæret skaper en fiksert, eller en stivnet form for dionysisme.

Dekadanse er ikke et entydig begrep. Ordet kommer av latin *de* (ned) og *cadere* (falle). Fra og med det 17. århundre anvendes begrepet knyttet til moral og historie, hvor det er anvendt om forfallsformer og nedgangsformer. Montesquieu gav ut *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* i 1734, hvor han forklarer Romerrikets undergang med romernes dekadente karaktereregenskaper. (Montesquieu 1759) Edward Gibbon bruker begrepet dekadanse på samme måte. I *The History of the Decline and Fall of The Roman Empire* [1776-1788], forklarer han den antikke verdens dekadanse og påfølgende undergang med kristendommens irrasjonelle og pasifistiske trekk, som virket korrumperende på det romerske fornuftsidealet og de mannlige krigerske dyder. (Gibbon 1994) Paglias forståelse av dekadansen er at det er en kombinasjon av løsrevde ktoniske og dionysiske ritualer, kombinert med apollinsk identitet som skaper dekadanse:

Roman religion's chthonian reverence turned into Dionysian orgy, now removed from fertile nature. [...] True Greek orgy meant mystic loss of self. But in imperial Roman orgy, persona continued. The Roman decadent kept the observing Apollonian eye awake during Dionysian revel. [...] Eye plus orgy equals decadence. (Paglia 1991:130f)

Det ekstatiske tilhører det dionysiske feltet hvor jeg-et oppløses. Ved å holde fast på det apollinske øyet som betrakter en ekstase som skal oppleves, blir opplevelsen dekadent. Ekstase uten oppløst identitet og gruppetilhørighet snarere enn en individuell *persona*, vil gi dekadanse. Dekadanse-begrepet ble senere knyttet til kunstreningen som dukket opp på slutten av 1800-tallet med forfattere som Oscar Wilde og Joris-Karl Huysmans.

Catherine i *Wuthering Heights* er, i motsetning til Hedda Gabler, ikke en dekadent skikkelse. Det dionysiske i Catherine er klarest uttrykt i forholdet hun har til Heathcliff. Dekadanse slik jeg bruker begrepet, krever det fremste kjennetegnet for det apollinske: Grenser, identitet, det apollinske øyet – blikket som fikserer og gransker, – men også en utelatelse av det kroppslige, og dermed oppløselige aspektet i det dionysiske. Catherines forhold til Heathcliff er symbiotisk og uten grenser. Hedda Gabler har ikke den samme sterke tilstedeværelsen av det dionysiske i sitt liv, som Catherine har. Der Hedda Gabler strekker seg med begge hender etter kunstnermytens død og estetikk, er Catherines dionysiske tilbøyelighet av en ”renere” dionysisk type. Hedda Gabler hater det hun finner uestetisk og Løvborgs uskjønne død gir henne et øyeblikk av selvhat hvor hun sier: ”Å, det latterlige og det lave, det legger sig som en forbandelse over alt *det*, jeg bare rører ved.” (135) Catherines dionysiske begjær er på sin side ekstatisk, ikke estetisk. Om Heathcliff sier hun til tjenestepiken Nelly: ”he shall never know how I love him; and that, not because he’s handsome, Nelly, but because he’s more myself than I am.” (63) Vi ser at Catherine ser spesifikt bort fra det estetiske og vektlegger det grenseløse når hun forteller hvorfor hun elsker Heathcliff: Hun elsker Heathcliff fordi han er henne, mer enn hun er selv. Hun elsker ham med andre ord fordi det ikke er noen grenser dem imellom.

Hedda har ikke et slikt forhold til noe menneske, men Løvborg er viktig for henne fordi hun ønsker å fikse dødsøyeblikket hans: ”Decadence is an Apollonian raid on the Dionysian, the aggressive eye pinning and freezing nature’s roiling objects.” (Paglia 1991:389) Løvborgs tiltenkte død er estetisk for Hedda, fordi dødsøyeblikket hans har stivnet (gjennom et apollinsk øye) og blitt til ”en dåd”. Dermed finnes det ingen forråtnelse, handlingen er gjennom blikket stivnet til en idé. For Hedda er Løvborgs død vakker, frem til hun forstår at han døde gjennom å bli skutt i kjønnsorganene, og at det kanskje ikke engang var selvmord. Catherines estetikk er mer som Nietzsches formløse, dionysiske musikk. Hun har et annet forhold til det kroppslige enn Hedda. Atten år etter Catherines død, graver Heathcliff opp liket hennes. Han er ikke redd for oppløsningen og når Nelly spør: ”And if she

had been dissolved into earth, or worse, what would you have dreamt of then?" (220) svarer Heathcliff:

Of dissolving with her, and being more happy still! [...] Do you suppose I dread any change of that sort? I expected such a transformation on raising the lid, but I'm better pleased that it should not commence till I share it. (220)

Catherines estetikk er av den samme ktoniske sorten som Heathcliffs. Det viser blant annet retorikken hun bruker når hun roper ut av vinduet til Heathcliff, som er for langt borte til å høre henne: "I'll not lie there by myself; they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me, but I won't rest till you are with me. I never will!" (99) Catherines estetikk viker ikke unna gravleggelse, forfall og død, men har en ekstatisk tyngde som overvinner den fysiske kroppen. Catherines dionysiske begjær for Heathcliff er altomfattende og ikke amputert av dekadansens kroppsfiendtlighet.

## ***Kritiske betraktninger***

I de lesningene jeg skal presentere her, har jeg ikke tatt spesielle hensyn til Emily Brontë eller Henrik Ibsens bakgrunn eller kjønn. Jeg har heller ikke fordypet meg i 1800-tallets ideologiske og litterære strømninger. Til en viss grad kan jeg sies å ha skrevet om Hedda Gabler og Catherine Linton som om de var levende, pustende mennesker i stedet for tekstlige produkter av en forfatter i en bestemt periode, og at det derfor finnes en psykologisk underklang i oppgaven. Jeg kan ikke forsvare meg mot en eventuell kritikk om at jeg er ahistorisk, for det er i all hovedsak sant, men jeg kan si hvorfor jeg har valgt å gjøre det slik. Jeg følger Blooms kritikk når han sier at det er et tegn på degenerasjon innenfor litteraturstudiet når det blir regnet for eksentrisk å mene at det litterære ikke avhenger av det filosofiske, og at det estetiske ikke kan reduseres til ideologi eller metafysikk. Bloom mener at estetisk kritikk bringer autonomien tilbake til den billedskapende litteraturen, og til idéen om leseren som et individ i stedet for et samfunnsvesen. (Bloom 1994:10f) Etter min mening vil en annen type lesning enn den estetisk funderte være ødeleggende for det litterære. Jeg følger Bloom også når han skriver at å lese i tjeneste av en ideologi etter hans mening er å ikke lese i det hele tatt, og at det eneste den vestlige kanon faktisk kan gi oss, er en god måte å bruke den ensomheten på, som til syvende og sist et møte med vår egen dødelighet. (Bloom 1994:29f) Det er med en slik tankegang jeg har nærmet meg Hedda Gabler og Catherine Linton, i håp om at litterære karakterer kan være noe mer enn sitt kjønn, sin stand og sine omgivelser. På et vis har jeg dermed overført hva Bloom skriver om det ensomme i mennesket og møtet med vår egen dødelighet, inn i analysen av de to kvinnene. Det er nettopp denne ensomheten, unikt i hvert menneske, som gir oss retten til å gjøre reelle valg, slik jeg mener Catherine og Hedda gjør.

Jeg startet denne oppgaven med det estetiske aspektet. Jeg trekker inn metafysiske aspekter som det dionysiske og det apollinske, men jeg gjør det for å forklare det estetiske, ikke omvendt. Vanskelige kvinner har en fremtoning vi gjenkjenner fra maleren Francis Bacons estetiske univers (1909-1992), som består i at de er forstyrrende, marerittaktige og forførende figurer, med groteske innslag. Det er min mening at det vil være reduserende å benytte seg av samfunnsrettede litteraturteorier, som for eksempel marxistisk eller feministisk litteraturteori, til å analysere disse kvinnene. Slik jeg ser det, ligger styrken til disse kvinnene i den avvikende personligheten. Jeg ser ingen nytte i å ufarliggjøre den ved å insistere på at personlighet kun er et produkt av samfunnet eller andre maktmekanismer. Spesielt i forbindelse med Hedda Gabler har dette vært en utbredt diskusjon, som kan oppsummeres i

spørsmålet: ”Hvorfor er hun så ond?” Harold Bloom har gått sterkt imot teorien om Hedda som offer for noe utenforliggende:

[E]ven if the Norwegian society of her day had allowed her to rise to Chief Executive Officer of the firearms industry, Hedda would still have been sadomasochistic, manipulative, murderous, and suicidal, that is to say, her dreadfully fascinating self. (Bloom 1994:350)

Bloom argumenterer for at selv om samfunnet oppfylte alle Heddas ambisjoner, ville Heddas egen (problematiske) personlighet være den samme. Dette er også et poeng i min lesning av Catherine og Hedda. Jeg knyttet over ”det ensomme” ved mennesket til det å kunne *velge*. Analysen jeg har gjort av Hedda Gabler og Catherine viser de to kvinnenenes individuelle valg, og at det er disse valgene som fører dem inn i døden. Slik vil jeg vise at døden deres en estetisk fundert død, løsrevet fra et hegemoni av litterære teorier som setter ideologi over estetikk og moral over ”det skjønne”.

## Catherines ulike navn

This is a strange book. It is not without evidences of considerable power: but, as a whole, it is wild, confused, disjointed, and improvable; and the people who make up the drama, which is tragic enough in its consequences, are savages ruder than those who lived before the days of Homer. (Anonymous review [1848] 1996 :19)

I *Wuthering Heights* er det to fortellere. Romanen åpnes av Mr. Lockwood, en utenforstående gentlemann som leier huset Thrushcross Grange av Heathcliff. Når Lockwood blir syk, oppmuntrer han tjenestepiken Ellen Dean (Nelly) til å sitte ned ved sykesengen ”hoping sincerely she would prove a regular gossip, and either rouse me to animation, or lull me to sleep by her talk.” (26) I Lockwoods sykdomsperiode forteller så Nelly den detaljerte historien om de som engang bodde i de to husene Thrushcross Grange og Wuthering Heights, og bakgrunnen til de nåværende beboerne. Lockwood har møtt Heathcliff som nå eier begge husene, og Nelly forteller om Heathcliffs barndom, og hvordan han ble funnet på gaten av Catherines far, og hvordan han som en gjøkunge greide å ta over begge husene i voksen alder. Hun forteller om fosterbroren Hindley (som han hatet) og fostersøsteren Catherine (som han elsket). Nelly forteller om Catherine, som på tross av en stormfull kjærlighet til Heathcliff, gifter seg med den velstående nabogutten Edgar Linton fra Thrushcross Grange, og hun forteller om Catherines liv og død og om Heathcliffs rasende hevntokt etter at Catherine er borte.

Det er Lockwood som gjenforteller Nellys historie til leseren. Historien om Catherine og Heathcliff har derfor flere pauser hvor vi hopper ut av den dramatiske fortellingen og isteden får Lockwoods korte betraktninger fra ”nåtiden”. At Lockwood til en viss grad redigerer fremstillingen før den blir videreført til oss, blir også klart når Lockwood sier han beholder stilen, men konsentrerer innholdet:

I have now heard all my neighbour's [Heathcliff's] history, at different sittings, as the housekeeper [Nelly] could spare time from more important occupations. I'll continue it in her own words, only a little condensed. She is, on the whole, a very fair narrator and I don't think I could improve her style. (121)

Slik romanen fremtrer, er det altså Nellys stemme vi for det meste hører, men den er gjenfortalt av Lockwood, som også har noen egne observasjoner fra romanens nåtid. Fortellerstrukturen i *Wuthering Heights* har gjort at påliteligheten i fremstillingen har vært omdiskutert. I hvilken grad man tillegger fortellerne pålitelighet eller ikke, vil også bestemme hvilken retning sympatien tar. Det ser vi for eksempel i Gideon Shunamis essay om den upålitelige fortelleren i *Wuthering Heights*. Shunamis påstand er at Lockwood uten selv å vite det blir brukt som en naiv kommentator for Nelly, som er en upålitelig forteller. Ifølge

Shunami går Nellys upålitelighet<sup>11</sup> som forteller mest utover Catherines karakterbeskrivelser, noe som fører til at Nellys avstandstagen fra Catherine fører til økt sympati for Catherine fra leserens side. (Shunami 1973:464f) Min holdning til *Wuthering Heights*' to fortellere bunner ut i at Nelly er ingen entydig skikkelse og at Lockwood fremstår som en vinglete personlighet uten dypere kjennskap til seg selv. Blant annet blir Lockwoods påstand om seg selv som misantrop (3) raskt avkreftet av den sosialt oppsøkende oppførselen hans og de vennlige manerene han viser, som fremstår som ubehjelpelige når han møter de uvennlige beboerne på Wuthering Heights. Nelly på sin side er ingen uhildet forteller. Hun har vokst opp med Heathcliff og Catherine og har tjent under dem begge. Hun er også en viktig brikke i mange av hendelsene i tillegg til at hun viser klare sympatier og antipatier mot de karakterene hun forteller om. Nelly har ikke noe eget liv (som hun forteller om) utenom sitt herskap, og til en viss grad forteller hun derfor historien om sitt eget liv.

Jeg har likevel valgt å se Nellys gjengivelse av historien som sannferdig i den forstand at jeg går ut fra at Nellys ordrette gjengivelser av samtaler og hendelser fra mange år tilbake er korrekte, og at Lockwoods gjengivelse av disse igjen er pålitelige, på tross av en viss forkorting, som han selv sier. Nellys syn på Catherine er farget av Nellys personlige verdier, men samtidig har hun en fortellermåte som åpner for andre syn. Hun forteller for eksempel Lockwood om sitt forhold til Catherine:

I own I did not like her after her infancy was past; and I vexed her frequently by trying to bring down her arrogance; she never took an aversion to me, though. She had wondrous constancy to old attachments[...] (52)

Nellys åpenhet er en av styrkene i fortellerpåliteligheten jeg mener å finne i *Wuthering Heights*. Hun sier rett ut at hun ikke liker Catherine etter barndommen, men påpeker at til tross for at hun prøvde å bryte ned Catherines arroganse til den unge damens irritasjon, er Catherine fortsatt glad i henne. På tross av Nellys antipati mot Catherine, kan leseren likevel sette pris på Catherines evne til overbærenhet. Nelly viser en sterk karakter i romanen, hun er sta og ikke redd for å si hva hun mener, til tross for at hun bare er en tjener. Vi ser det i en bemerkning Lockwood har skrevet ned: "(N.B. I dine between twelve and one o'clock; the housekeeper, a matronly lady taken as a fixture along with the house, could not, or would not comprehend my request that I might be served at five.)" (7) Vi kan trygt gå ut ifra at

---

<sup>11</sup> Ved å underminere Nellys pålitelighet som forteller vil man kunne ende opp med radikale lesninger. Det viser James Hafleys artikkel, hvor han hevder at fortelleren Nelly ikke bare er skurken i *Wuthering Heights*, men også en av de mer fullkomne "villains" i engelsk litteratur. (Hafley 1958:199) I Hafleys radikale lesning kan Heathcliff leses som "tragically helpless, an Othello, in Nelly's hands" (Hafley 1958:201) og *Wuthering Heights* er en lesning om kampen mellom det gode og det onde, hvor Nelly representerer ondskaper. (Hafley 1958:214)



problemet ikke er at Nelly som har ansvar for huset ikke forstår, men heller at hun synes det er en dårlig idé å servere middag etter Lockwoods forgodtbefinnende, og derfor følger sin egen vilje. En annen viktig side ved Nellys karakter blir observert av Lockwood i dette sitatet, nemlig Nellys sterke tilhørighet til huset, Nelly er nærmest en som følger med i inventaret. Og husene i *Wuthering Heights* er mer enn bare hus, de viser mennesketyper. På tross av at Nelly er en like integrert del hos sitt herskap, som et kjært, gammelt møbel, er hun også en som blander seg aktivt inn gjennom hele romanen i hva hennes herskap gjør og sier, i den grad at Catherine ved en anledning skriker til henne: "To hear you, people might think *you* were the mistress! [...] You want setting down in your right place!" (88) Nelly blander seg inn i sitt herskaps gjøren og laden, og hun viser også sterk subjektivitet i gjenfortellingen av historien, ved å krydre den med egne tolkninger, følelser og meninger. Hun analyserer sine egne handlinger, som når hun forteller hvordan Catherine og Hindley plaget Heathcliff da faren tok ham hjem: "They entirely refused to have it in bed with them, or even in their room, and I had no more sense, so I put it on the landing of the stairs, hoping it might be gone on the morrow." (30) I tillegg til at Nelly legger en moralsk dom over sin egen (og de andres) utestengelse av Heathcliff, forteller hun historien såpass levende at Heathcliff – som i romanens begynnelse nå er hennes herre – blir omtalt som "it" i stedet for "him". Selv om Nelly er en subjektiv forteller fordi hun selv er tilstede som aktør i hele historien, er det objektive ivaretatt ved at en rekke hendelser og samtaler blir gjenfortalt (tilsynelatende) feilfritt. Denne kombinasjonen farger romanen og gjør den ustabil og ambivalent. Ustabil og ambivalent fordi min tiltro til fortellerpåliteligheten hos Lockwood og Nelly ikke kan mildne det faktum at fremstillingen av Catherine og Heathcliffs personlighet nesten utelukkende presenteres gjennom en forteller som viser tydelige sympatier og antipatier. Hvordan karakterene blir fremstilt gjennom Nellys fortelling er også ustabil, for karakterene – og Nellys følelser ovenfor dem – er heller ikke entydige, noe som understreker det ambivalente og flerstemmige ved romanen.

At jeg anser Nellys gjengivelse av historien som sannferdig, betyr ikke at leseren alltid tvinges til enighet med Nellys dom. Hun beskriver for eksempel en ekstrem sorgreaksjon hos Heathcliff etter Catherines død. Han slår hodet sitt mot treet så han blør, han kommer med forbannelser, og han uler som et vilt beist. "It hardly moved my compassion – it appalled me" (130), forteller Nelly til Lockwood. Men Nellys autoritet i *Wuthering Heights* er ikke en moralsk autoritet, slik at leseren også umiddelbart blir frastøtt av Heathcliffs reaksjon. Nellys

troverdighet går på nøyaktigheten i gjenfortellingen. Vi tror på at Heathcliff blør etter selvskadingen. Vi tror at han forbanner Catherine, og at Nellys gjengivelse av denne forbannelsen er nøyaktig, inntil minste ord. Ut fra disse handlingene tror vi også at Heathcliff kan ligne et vilt beist. Vi har heller ingen vanskeligheter med å tro at Nelly føler mer avsky enn medlidenhet for en slik reaksjon. Om vi føler avsky for Heathcliffs sorg, er opp til oss selv. Konklusjonen må være at Nelly ikke fungerer som en moralsk norm, men som en gjengivende norm. Vi som lesere vet ingenting om ikke Nelly selv har sett det, eller fått det gjenfortalt. I min lesning av Catherine, ser jeg henne som et mellomledd mellom to poler i boken, den dionysiske og den apollinske. Der Catherine er mellomledd mellom det siviliserte huset Thrushcross Grange og huset Wuthering Heights som fremstår som mer eller mindre usivilisert gjennom nesten hele romanen, er Nelly et mellomledd mellom romanen og leseren. *Wuthering Heights* er en overraskende ekstrem bok i alle henseender, språk, handling og karakterer. Ved gjenfortellingen av ekstreme karakterer og ekstreme handlinger av en jordnær og praktisk forteller, er det mulig for leseren å *tro* på handlingen og karakterene.

*Wuthering Heights* er en kompleks roman på grunn av den intrikate fortellerformen, en narrativ tidslinje som strekker seg over tredve år og flertydige karakterer. Catherine er intet unntak når det gjelder det flertydige. I løpet av romanen møter vi en Catherine med tre skiftende personligheter. Catherines konfliktfylte forhold til det apollinske og det dionysiske er representert gjennom forholdet hun har til Edgar Linton og Heathcliff. Ekteskapet med Edgar Linton er skapt av Catherines apollinske begjær. Det er gjennom ekteskapet med Linton at Catherine for en stund bryter ut av det symbiotiske forholdet hun hadde med Heathcliff. Edgar Linton representerer det apollinske i *Wuthering Heights*, mens Heathcliff er en dionysisk skikkelse. Valget mellom de to mennene fører til Catherines personlighetsskifte, fra det dionysiske til det apollinske og tilbake til det dionysiske igjen.

## ***Lockwoods mareritt***

Nøkkelen til å forstå de forskjellige personlighetene til den kvinnelige hovedkarakteren Catherine i *Wuthering Heights* finner vi i fortelleren Lockwoods marerittaktige syn av Catherine som et gjenferd i kapittel 3 av romanen. Under Heathcliffs lite gjestfrie vertskap må Lockwood, grunnet værforhold, overnatte i huset som blir kalt Wuthering Heights. Dette er Catherines barndomshjem og Lockwood ligger på det gamle rommet hennes. I vinduskarmen ser han tekstlige spor etter den tidligere beboeren. I tillegg til å ha lagt igjen en gammel dagbok, har Catherine også risset inn tre forskjellige navn i vinduskarmen: Catherine Earnshaw, Catherine Linton og Catherine Heathcliff. Navnene er skrevet flere ganger: "repeated in all kinds of characters" (15), og de viser også Catherines tre forskjellige *characters*. Frank Kermode skriver det slik:

[T]he rebus – *Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff, Catherine Linton* – has exemplary significance. It is a riddle that the text answers only silently; for example it will neither urge nor forbid you to remember that it resembles the riddle of the Sphinx – what manner of person exists in these three forms? – to which the single acceptable and probable answer involves incest and ruin. (Kermode 1987:57)

Som svaret på sphinxens gåte – mennesket – eksisterer også Catherine i tre forskjellige former. Earnshaw er Catherines fars navn, Linton hennes manns, og Heathcliff er navnet på hennes største kjærlighet. De tre navnene representerer tre stadier i Catherines liv og personlighet: Catherine Earnshaw som barn, Catherine Linton som ung kvinne som etter hvert gifter seg, og Catherine Heathcliff i det deliriske stadiet hun havner i før hun dør. De forskjellige stadiene vises i Lockwoods møte med Catherine som gjenferd.

## **Dionysisk skrekk**

Etter en grusom velkomst på Wuthering Heights sovner Lockwood på rommet tjenestepiken har vist ham. Han våkner – eller mener at han våkner – av at det banker på vinduet:

I muttered, knocking my knuckles through the glass, and stretching an arm out to seize the importunate branch: instead of which, my fingers closed on the fingers of a little, ice-cold hand!

The intense horror of nightmare came over me; I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed –

'Let me in – let me in!'

'Who are you?' I asked, struggling, meanwhile, to disengage myself.

'Catherine Linton,' it replied, shiveringly (why did I think of *Linton*? I had read *Earnshaw* twenty times for Linton). 'I'm come home, I'd lost my way on the moor!' (20)

Lockwood undrer seg her over hvorfor gjenferdet i marerittet presenterer seg som Catherine Linton, enda han hadde sett navnet Earnshaw skrevet mange flere ganger. Men det finnes flere uklarheter i Lockwoods syn enn navnet. Catherine viser seg for ham i skikkelsen til et barnegjenferd, enda hun ikke var fylt nitten år da hun døde.<sup>12</sup> Navnet barnegjenferdet presenterer seg med for Lockwood, er ikke det navnet hun hadde som barn, men det hun bar som gift kvinne: Catherine Linton. Det tredje navnet, Catherine Heathcliff, blir ikke nevnt her, men dette navnet er likevel det som er sterkest representert i Lockwoods drømmesyn, noe som blir tydelig i begynnelsen av scenen. Når Lockwood våkner, eller tror han våkner, er han først overbevist om at det er en gren som banker på vinduet og vekker ham. Forvekslingen av Catherines hånd og en gren er ikke tilfeldig, for på et vis er Catherine blitt til natur, oppløst i det dionysiske. Heathcliffs innvirkning på Catherines liv er rettet mot naturen og det dionysiske, og i døden er hun helt og fullt blitt Catherine Heathcliff: en terroriserende naturkraft. Ved synet av barnets ansikt på den andre siden av vinduet, blir Lockwood fylt av terror og ikke medynk:

As it spoke, I discerned, obscurely, a child's face looking through the window. Terror made me cruel; and, finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bed-clothes: still it wailed, 'Let me in!' and maintained its tenacious gripe, almost maddening me with fear. (20f)

Redselen gjorde meg grusom, sier Lockwood og viser effekten av dionysisk skrekk: Han bruker knust glass for å skjære blødende sår i barnearmen slik at han kan komme seg løs. Denne scenen, hvor den ellers galante Lockwood skjærer i en barnearm med knust glass, er ikke bare et tolkningsredskap for å forstå Catherines dionysiske personlighet, men også en viktig scene for å forstå romanen *Wuthering Heights*. Lockwood gjør vold mot den lille Catherine fordi han skimter noe annet enn hjelpeløshet i det gråtende barnet. Til Heathcliff sier han: "If the little fiend had got in at the window, she probably would have strangled me!" (22) Vi ser Lockwood beskytte seg mot det dionysiske ved hjelp av grusomme virkemidler. Lockwood er i *Wuthering Heights* en representant for det siviliserte, og vi ser hans avmakt og redsel for en dionysisk virkelighet. Vi ser hvor lett det siviliserte brytes ned og hvor smittende sadismen fra huset som blir kalt *Wuthering Heights* er. Samtidig er denne scenen også et godt bilde på hvor skremmende det dionysiske kan være for mette, siviliserte mennesker, der det sniker seg inn i drømme og gir deg bildet av et gammelt barns ansikt mot vindusruten en mørk kveld.

---

<sup>12</sup> Det er få eksplisitte datoer og årstall i *Wuthering Heights*. Jeg bygger tidsangivelser og alder til karakterene på Stuart Daleys kronologi. (Daley 2003) Daleys kronologi både bygger på og korrigerer kronologien i Sangers artikkel "The structure of *Wuthering Heights*" fra 1926. (Sanger 1996)

## Apollinsk illusjon

Lockwoods syn av Catherine som et barnegjenferd er et apollinsk illusjon som forsøker å tildekke en dionysisk virkelighet. Catherine som død er dionysisk, oppløst, men gjenferdet hennes har form som et lite barn. Men som barn hadde ikke Catherine den ynkelige framturen som barnegjenferdet viser for å lokke Lockwood til å slippe henne inn. Catherine var et freidig barn, hun blir beskrevet av Nelly som "mischievous and wayward" (30), som "[a] wild, wick<sup>13</sup> slip"(33), og av seg selv som "half savage, and hardy, and free; and laughing at injuries" (98) Det vesenet Lockwood møter i *Wuthering Heights* gir et helt annet inntrykk: Den lille hånden hennes klynger seg til Lockwood og gråter: "and a most melancholy voice sobbed – 'Let me in – let me in!'" (20) Lockwood holder seg for ørene, men greier ikke stenge ute lyden av den sorgfulle gråten:

'How can I?' I said at length. 'Let *me* go, if you want me to let you in!'

The fingers relaxed, I snatched mine through the hole, hurriedly piled the book up in a pyramid against it, and stopped my ears to exclude the lamentable prayer.

I seemed to keep them closed above a quarter of an hour, yet, the instant I listened again, there was the doleful cry moaning on! (21)

Catherine som barn og dette barnet, kan ikke være samme barn. Catherines ynkerverdige barnegjenferd er en apollinsk illusjon som brukes mot en apollinsk Lockwood, som ønsker å unnsnippe en dionysisk virkelighet. Både personlighet og kropp er et falskt bilde på den døde, dionysiske Catherine. I den dionysiske virkeligheten Catherines sjel nå befinner seg, har kropp ikke lenger noen mening, bortsett fra for å gjøre seg gjenkjennbar.

'Begone!' I shouted, 'I'll never let you in, not if you beg for twenty years!'

'It's twenty years,' mourned the voice, 'twenty years, I've been a waif for twenty years!'

Thereat began a feeble scratching outside, and the pile of books moved as if thrust forward.

I tried to jump up, but could not stir a limb; and so yelled aloud, in a frenzy of fright. (21)

Dionysisk raseri vises når Lockwood nekter gjenferdet innpass. Vi vet at Lockwood er sikker på at hvis barnet hadde blitt sluppet inn, ville hun ha kvalt ham til døde. (22) Lockwoods instinktive forsvarsreaksjon viser han at ser gjennom det apollinske skinnet og inn i naturens demonisk virkelighet. "What is pretty in nature is confined to the thin skin of the globe upon which we huddle. Scratch that skin, and nature's daemonic ugliness will erupt." (Paglia 1991:5) Ved å se forbi barnets ansikt har Lockwood sett uforfalsket dionysisk natur.

---

<sup>13</sup> Nord-engelsk dialekt, betyr *quick, lively*. (33)

At vi gjennom Lockwoods syn også får se Catherines tre navn, gir oss et forklarende, men også et tilslørende bilde av Catherines korte liv. Scenen er forklarende fordi den viser oss et bilde av Catherines utvikling slik hun levde, og de tre forskjellige personlighetene hennes. Men den er også tilslørende fordi den er regissert av en ktonisk regissør, hvor det er Catherines tredje ansikt og navn – Catherine Heathcliff – som dominerer. Barnlig uskyld, som gjenferdets kropp tilkjennegir, gir oss bildet av Catherine som barn. Men Catherine Earnshaw, Catherines første personlighet, er forvridd som et falskt bilde. Lockwood ser den fysiske kroppen til barnet Catherine Earnshaw, men gjenferdets ynkelige gråt er en dionysisk løgn for å få Lockwood til å åpne vinduet. Barnet presenterer seg selv som Catherine Linton. Navnet er nok en usannhet. Catherine het ikke Linton før hun giftet seg som voksen. Allerede i presentasjonen vises det derfor at synet Lockwood ser av det gråtende barnet, er usant, og at noe skjules. Navnet er en løgn fordi gjenferdet er et barn, og den ynkvordige gråten er et skuespill fordi Catherine som barn aldri var ynkvordig. Det sanne navnet til Catherine, slik hun fremstår i Lockwoods syn, er et annet og dionysisk navn. Det er Catherine Heathcliff som hjemsøker Lockwood og vil inn. Catherine Heathcliff er Catherines tredje ansikt hvor den siste rest av det apollinske for lengst har forsvunnet.

Scenen viser oss det Nietzsche kalte ”det apollinske skinn” (Nietzsche 1993:129). Nietzsche bruker begrepet i forbindelse med tragedien, for å vise det dionysiske overtak i kunstarten. Helhetsvirkningen i tragedien er at det apollinske skinn blir avslørt. Nietzsche definerer det apollinske skinn som ”en tilsløring av den egentlige, dionysiske virkning, så lenge tragedien står på.” (Nietzsche 1993:129) I tragedien blir det apollinske skinn ifølge Nietzsche avslørt når tragedien slutter med en klang som en apollinsk kunst aldri ville laget. (Nietzsche 1993:129) I Lockwoods syn er en slik dionysisk klang tilstede fra første berøring av gjenferdet. Den iskalde, lille hånden som griper om Lockwoods hånd og nekter å slippe, setter an en tone som spiller på skillet mellom kultur og natur, det siviliserte mennesket og ”det andre”. Det skrøpelige skillet mellom det varme, trygge soverommet hvor gentlemannen Lockwood befinner seg, og den skremmende naturen hvor dionysiske krefter er, blir vist gjennom det knuste vinduet. Det blir også vist gjennom Lockwoods plutselige personlighetsforandring fra galant til grusom og hans forsøk på å stenge for hullet i vinduet med en mur av kulturens bøker for å hindre det dionysiske gjenferdet å komme inn. For bokmuren rister og beveger seg av naturens iskalde, fiendtlige fingre, og i løpet av en drøm går Lockwood fra å være en gentlemann til å bli en mann som skjærer et gråtende barn med glasskår.

Det tilslørende apollinske i *Wuthering Heights* er ikke begrenset kun til denne scenen i kapittel 3. Vi ser også denne effekten i kapittel 29, hvor Heathcliff forteller til Nelly hva som skjedde da han åpnet kisten med Catherines lik etter atten år i jorden. Catherines ansikt er ifølge Heathcliff bevart: “ – it is hers yet – “ (220), men graveren forbyr Heathcliff å røre ved henne fordi ansiktet hennes ville forandre seg hvis vinden blåste på det. Graverens advarsel er en ubehagelig påminnelse om den dionysiske virkelighet. På tross av at Catherines ansikt er bevart fullkomment selv etter atten år, skal det ikke mer enn et vindkast før illusjonen forsvinner og oppløsningen synes. Det apollinske skinn som dekker over Catherines døde ansikt og gjør det vakkert, er det samme apollinske skinn som dekker over Catherines tredje navn i Lockwoods marerittaktige møte med Catherine.

Catherines vanskelige personlighet er vel etablert i teksten gjennom Catherines tre forskjellige personligheter. Catherine har en vanskelig gnist i seg, som hun beholder gjennom sine tre personligheter. Denne gnisten går fra å være rebelsk, dristig og lykkelig i Catherine som barn, til det gnistrende temperamentsfulle i henne som ung kvinne. I Catherines tredje ansikt arter gnisten seg som dionysisk og viser seg i deliriske anfall og galskap.

## ***Catherines tre vanskelige ansikter***

Det er gjennom Nelly vi ser Catherine, og karakteristikken av Catherine som *headstrong* har hun brukt flere ganger: "At fifteen [...] she did turn out a haughty, headstrong creature!" (52) I tillegg sier hun i forbindelse med Catherines første sykeleie at "our patient was as wearisome and headstrong as a patient could be" (69). Til forsvar for hvordan hun har behandlet Catherine under det andre sykeleiet roper hun til Edgar: "I knew Mrs. Linton's nature to be headstrong and domineering[...] but I didn't know that you wished to foster her fierce temper!" (100) *Headstrong* som jeg vil oversette til viljesterk eller sta, er et av de uttrykkene Nelly bruker flest ganger for å beskrive Catherines væremåte. Nellys hyppige beskrivelser av Catherine som viljesterk og sta, gir oss et bilde av en Catherine som tvinger sin egen vilje på andres.

Det er likevel ikke det manipulerende som dominerer bildet Nelly gir oss av Catherine. Tvert i mot er det mangelen på koketthet som er fremhevet i fortellingen om henne. Catherine insisterer på at Heathcliff og Linton skal bli venner (74) og tvinger hendene deres sammen til et håndtrykk (75) når Heathcliff kommer uventet hjem etter tre år. Dette til tross for at de to mennene ikke kan fordra hverandre, og føler seg som åpenbare rivaler. Nelly bemerker også hvor dårlig Catherine er til å skjule følelsene sine: "She never had power to conceal her passion, it always set her whole complexion in a blaze" (55) og poengterer at selv om Catherine er god venn både med Edgar og Heathcliff, som ikke liker hverandre, koketterer hun aldri: "she was not artful, never played the coquette" (53). I Brontës samtid skrev en kritiker om *Wuthering Heights* at: "[...] *Wuthering Heights* is a disagreeable story." (Chorley 1996:17) Catherine er som et speilbilde av romanen, hun er *disagreeable*. Catherines personlighet går ikke i ett med omgivelsene, tvert imot er det som om hun "skurrer". Allerede fra barndommen ser vi det skurrende ved personligheten hennes. Faren hennes foretrakk fostersønnen Heathcliff som favoritt av barna, for Catherine var for rampete og ulydig til å være farens yndling. (30) Det å være et menneske som er grunnleggende uenig med omgivelsene, er en skurrende egenskap som ødelegger muligheten for å være kokett, siden det koketterende blant annet går ut på å fremheve en medgjørighet, eller ufarlig ertenhet. Ifølge Nelly var Catherine arrogant, og så stolt at det var vanskelig å synes synd på henne på når hun hadde problemer. (53) Elitistiske verdier som arroganse og ekstrem stolthet, toppes av en mangel på restriksjoner i forhold til hva slags frihet hun gir seg selv: "she seemed to allow herself such wide latitude that I had little faith in her principles, and still less sympathy for her feelings" (84) er Nellys dom. Men Catherine blir beskrevet som en vanskelig kvinne også av



andre enn Nelly. Heathcliffs fortelling til Nelly om hvordan han etter Catherines død *nesten* fikk et glimt av henne, viser at Catherine ikke alltid var like lett å ha med å gjøre, heller ikke for ham: "She showed herself, as she often was in life, a devil to me!" (221) I sin barndom var hun en notorisk regelbryter, forteller Nelly:

After behaving as badly as possible all day, she sometimes came fondling to make it up at night.

'Nay, Cathy,' the old man would say, 'I cannot love thee; thou'rt worse than thy brother. Go, say thy prayers, child, and ask God's pardon. I doubt thy mother and I must rue that we ever reared thee!'

That made her cry, at first; and then, being repulsed continually hardened her, and she laughed if I told her to say she was sorry for her faults, and beg to be forgiven. (34)

Catherines egenvilje drives av trassen i henne. Når faren straffer henne, herdes en *disagreeable* Catherine i stedet for å myknes.

## Catherine Earnshaw

I barndommen viste Catherine en eksplosiv blanding av det rebelske, ville og rampete, i tillegg til et sterkt kontrollbehov. Nellys første beskrivelse av Catherine som barn viser hennes begjær etter kontroll og makt: "she was hardly six years old, but she could ride any horse in the stable, and she chose a whip." (29) Fra seksårsalderen har ikke bare Catherine evnen og lyst til å kontrollere alle hestene i stallen, men når faren spurte hva hun ønsket seg som gave fra byturen, er svaret en pisk – et effektivt kontrollredskap. Nelly forteller at i lek med de andre barna elsket Catherine "to act the little mistress" (33) gjennom å kommandere lekekameratene rundt ved hjelp av ordre og ørefiker. (33) Catherine likte makt, og hun likte å vise at hun har makt, konstaterer Nelly:

[S]he was never so happy as when we were all scolding her at once, and she defying us with her bold, saucy look, and her ready words[...] doing just what her father hated most, showing how her pretended insolence, which he thought real, had more power over Heathcliff than his kindness; how the boy would do *her* bidding in anything, and *his* only when it suited his own inclination. (34)

Noe av det beste Catherine visste var å være i krangel med "alle", i tillegg til å demonstrere overfor faren at hun har mye større makt over yndlingen hans, Heathcliff, enn det han selv har. Catherine som barn er fremstilt som et utpreget sammensatt vesen, både grenseløs og med et stort kontrollbehov. Som barn kombinerte hun det dionysiske – villskapen, temperamentet, det ukontrollerbare – med det apollinske behovet for kontroll. Som elleveåring mistet hun sin far, og broren Hindley var ingen god erstatning som oppdragende instans. Til Nellys fortvilelse vokste Catherine og Heathcliff opp til å bli som villmenn (36)

og de tilbragte det meste av tiden ute i naturen: “it was one of their chief amusements to run away to the moors in the morning and remain there all day, and the afterpunishment grew a mere thing to laugh at.” (37) Catherine var et herdet barn, og vanlig straff førte ikke til noen endringer i oppførselen hennes. Catherines forandring skjer i stedet ved hjelp av en annen form for oppdragelse. På et av sine tokt på heiene får Catherine kjenne den bittersøte smaken av sivilisasjon gjennom møtet med familien Linton. Dette førte til store forandringer i Catherines personlighet, og var det første skrittet mot forvandlingen til den unge kvinnen Catherine Linton, hvor *dionysisk identifikasjon* gradvis blir byttet ut mot *apollinsk objektifikasjon*. Paglia forklarer sin teori om identifikasjon og objektifikasjon med egenskapene hun tillegger de to prinsippene. ”Dionysus is the empathic, the sympathetic emotion transporting us into other people, other places, other times.” (Paglia 1991:96) Det dionysiske prinsippet er det som opphever individet og skaper felles identitet. Paglia skriver videre at: ”Apollo is the hard, cold separatism of western personality and categorical thought.” (Paglia 1991:96) Paglia trekker frem separatisme, det å skille ut ting, som en del av det apollinske prinsipp. Denne tankegangen fører oss til Nietzsches begrep om Apollos *individualiserende prinsipp*. Nietzsche skriver:

Hvis denne gudommeliggjørelse av individuasjonen blir oppfattet som en handlingsanvisning med sine forskrifter, kjenner den bare én lov: individet. Det vil si at den kjenner overholdelsen av individets grenser, måteholdet i hellensk betydning. (Nietzsche 1993:49)

Apollos lov er individet, og overholdelsen av individets grenser. Objektifikasjon forutsetter avstand og blikk. Paglia skriver at Apollo representeres gjennom blant annet voyeurisme og det aggressive øyet. (Paglia 1991:96) Estetikk er således en apollinsk interesse. ”Beauty is an Apollonian freeze-frame: it halts and condenses the flux and indeterminacy of nature.” (Paglia 1991:32) Det apollinske blikket stivner det utflytende ved naturen og objektiviserer den. Edgar Linton fra Thrushcross Grange, blir også beskrevet som en skjønnhet med lyst hår, lys hud, pen oppførsel og vakre klær av en misunnelig Heathcliff. (45) Nelly viser portrettet av Edgar til Lockwood: ”I discerned a soft-featured face[...] It formed a sweet picture. The long light hair curled slightly on the temples; the eyes were large and serious; the figure almost too graceful. [...] ‘A very agreeable portrait,’ I observed to the housekeeper.” (52) I motsetning til Catherines *disagreeable* personlighet, har både Edgars indre og ytre et *agreeable* preg. Lockwood legger merke til Edgars øyne, som er store og alvorlige. Også Heathcliff nevner Lintons øyne. Familien Linton som bor på Thrushcross Grange, har ifølge Heathcliff ”vacant blue eyes” (40). Som ung gutt ser vi Edgar bruke blikket for å sortere og gjenkjenne hva Catherine er: ”Edgar Linton, after an inquisitive stare, collected sufficient wit to recognise

her. [...] 'That's Miss Earnshaw!' he whispered to his mother, 'and look how Skulker has bitten her – how her foot bleeds!'" (40) Her ser vi det apollinske øye med et "inquisitive stare" (40) gjenkjenne og sortere Catherine som Miss Earnshaw i stedet for en skurk.

Catherine og Heathcliff spionerte på nabohuset Thrushcross Grange, ble oppdaget og forvekslet med en omreisende røverbande, og da vakthunden ble sluppet løs, skadet den foten til Catherine. For at foten skal leges, blir hun pleiet på Thrushcross Grange i fem uker av en annen familie som er helt annerledes enn hva hun er vant til. I løpet av de fem ukene Catherine bor på Thrushcross Grange, forandrer hun seg fra et skittent og rampete barn, til en vakker, ung kvinne. Thrushcross Grange er et vesensforskjellig hus fra *Wuthering Heights* som er et hus i stigende grad av oppløsning under Hindleys herredømme. I *Wuthering Heights* er sivilisasjon symbolisert gjennom huset Thrushcross Grange hvor familien Linton bor.

Noe drastisk skjer med Catherines personlighet under oppholdet på Thrushcross Grange. Den dionysiske identifikasjonen blir byttet ut mot apollinsk objektifikasjon. Ifølge Nietzsche søker den dionysiske virkelighet å tillintetgjøre individet for å forløse det gjennom en "enhetsopplevelse" (Nietzsche 1993:41). Nietzsche bruker begrepet for å beskrive menneskets drift mot den dionysiske kunst. En slik beruset virkelighet gir ikke akt på den enkelte. (Nietzsche 1993:41) Catherine og Heathcliff blir i sin barndom presentert som en symbiotisk enhet. Nelly forteller at den verste straffen de kunne gi Catherine var å separere henne fra Heathcliff (33) og Heathcliff viser en mangel på forståelse av det å misunne Catherine for noe. Når Heathcliff er lei seg over Catherines forandring, beskylder først Nelly ham for å misunne Catherine all oppmerksomhet hun får, men oppdager at anklagen om "envying Catherine was incomprehensible to him" (44). Misunnelse krever adskillelse fra den du misunner. En slik form for adskillelse er også noe Heathcliff finner uforståelig ved søskenparet Edgar og Isabelle Linton som krangler om en skjødehund: "When would you catch me wishing to have what Catherine wanted?" (38) sier han uforstående til Nelly. Det enhetlige ved forholdet mellom Heathcliff og Catherine uttrykkes gjennom delte følelser. Når Catherine og Heathcliff spionerer på Thrushcross Grange, gjenforteller Heathcliff opplevelsen til Nelly i vi-form: "We should have thought ourselves in heaven! [...] We laughed outright at the petted things, we did despise them!" (38) Catherine og Heathcliffs barndom består av en dionysisk identifikasjon hvor grensene mellom Catherine og Heathcliff er gått over i en enhetsopplevelse og hvor identitet oppleves som felles. Etter oppholdet alene på Thrushcross Grange er noe i Catherine forandret. I det ytre er hun blitt en ung, fin dame i stedet for et skittent barn. Men også en mer grunnleggende forandring har skjedd. Apollinsk

objektifikasjon har delvis tatt over den dionysiske identifikasjon. Under oppholdet hennes på Thrushcross Grange har Catherines svigerinne vært på besøk for å øke Catherines selvrespekt med fine klær og smiger. (41) Det er ingenting i Catherines barndom som underbygger en spesiell sans for estetikk. Catherine er vørsløs med det hun har på seg, når hun løper om kapp over myren ender det med at hun mister den ene skoen og lar den ligge igjen. (38) Fokuset hun har på klærne sine i hjemkomsten til Wuthering Heights er derfor bemerkelsesverdig. Broren bemerker hvor vakker hun er blitt, og at han nesten ikke gjenkjenner henne fordi hun nå ligner en *lady*. (41) At Catherine er et kultivert naturvesen blir understreket når svigerinnen Frances sier: "she must mind and not grow wild again here." (41) Frances' bruk av ordet "her" viser det åpenbare skillet mellom Thrushcross Grange og Wuthering Heights, samtidig som koblingen mellom Catherine og natur blir understreket av plantemetaforen. Under oppholdet på Thrushcross Grange har Catherine holdt seg unna naturen, og fingrene hennes er "wonderfully whitened" (42) ved å gjøre ingenting og holde seg inne. Et *ladylike* utseende er ikke kompatibelt med å løpe rundt på slettene hele dagen. Catherine tør nesten ikke røre hundene av frykt for klærne sine (41), hun holder et våkent øye med Heathcliffs skitne hender (42) og gir Nelly et forsiktig kyss i stedet for en klem, for å ikke bli smittet av Nelly som er melete av baking. (41) En slik formell hilsen er annerledes enn det den ville vært før. Nelly sammenligner:

[I]nstead of a wild, hatless little savage jumping into the house, and rushing to squeeze us all breathless, there alighted from a handsome black pony a very dignified person with brown ringlets falling from the cover of a feathered beaver, and a long cloth habit which she was obliged to hold up with both hands[...] (41)

Catherines øyne gnistrer av glede når hun ser hundene (41), men likevel tør hun nesten ikke røre dem, fordi klærne hennes er blitt viktigere. Catherine utøver selvkontroll. I tillegg til en selvkontroll ser vi apollinsk objektifisering i forhold til klær som estetiske objekter, de er ikke lenger pragmatiske som sko man kan miste i myren fordi man løper om kapp. Denne objektifiseringen gir avstand til Heathcliff. Identifikasjon er delvis erstattet av objektifikasjon, og det symbiotiske forholdet mellom Catherine og Heathcliff har begynt å slå sprekker. Denne forandringen er begynnelsen på Catherines andre personlighet, Catherine Linton. Familien Lintons inntreden i livet hennes forsterker den apollinske kimen i henne, noe som svekker den enhetlige identiteten hun har hatt med Heathcliff.

## Catherine Linton

Det er Apollos individualiserende prinsipp som har delt Catherine Lintons ansikt og komplisert livet hennes. Nietzsche skrev at Apollos lov er individet, og overholdelsen av

individets grenser. (Nietzsche 1993:49) Paglia hevder at den vestlige personlighet er skapt gjennom det apollinskes separasjon. Kjennetegnet på vestlig *ego* ifølge Paglia, er "finite, articulated, visible." (Paglia 1991:73) Paglia fokuserer i definisjonen på det avgrensede og distinkte. Catherines personlighet beveger seg mot en apollinsk personlighet, fra det dionysisk grenseløse til det apollinsk distinkte. Catherines redsel for Heathcliffs skitne avtrykk på klærne er begynnelsen på Catherines anerkjennelse av seg selv som individ. Hun er ren, Heathcliff er skitten. Ved å vende seg mot det apollinske bryter Catherine det symbiotiske forholdet til Heathcliff. Det grenseløse i den personligheten hun hadde som barn blir dermed dempet ned. I barndommen var Heathcliff og Catherine et *vi* og avstand en umulighet: "When would you [...] find us by ourselves, seeking entertainment in yelling, and sobbing, and rolling on the ground, divided by the whole room?" (38) spør Heathcliff som barn. Heathcliff og Catherine er i barndommen et *vi*, i motsetning til søskenparet Isabelle og Edgar. Men Catherine og Heathcliffs *vi* er blir delt i to selvstendige *jeg*-vesener når Catherines vennskap med Linton skaper friksjoner mellom Heathcliff og Catherine.

'And should I always be sitting with you?' she demanded, growing more irritated. 'What good do I get? What do you talk about? You might be dumb or a baby for anything you say to amuse me, or for anything you do, either!'

'You never told me before that I talked too little, or that you disliked my company, Cathy!' exclaimed Heathcliff in much agitation. (54)

Det er første gang Catherine viser seg misfornøyd med Heathcliffs personlighet. Nietzsche knytter måtehold til det apollinske: "Som moralsk guddom krever Apollon måtehold av sine egne, og selverkjennelse for å kunne holde måten." (Nietzsche 1993:49) Selv om Nietzsche påpeker det måteholdne, betyr ikke dette nødvendigvis askese. "Måtehold" spiller på den hellenske betydningen av ordet, som er overholdelsen av individets grenser. (Nietzsche 1993:49) Frem til Edgar Linton dukket opp i livet hennes, levde Catherine i en symbiotisk, og dermed grenseløs tilstand med Heathcliff, men etter oppholdet på Thrushcross Grange har den måteholdne Apollo kommet inn i livet hennes, og splittet forholdet mellom henne og Heathcliff.

Løsrivingen mot en mer apollinsk identitet skjer ikke uten omkostninger. Catherine Lintons ansikt utvikler seg til å bli et ansikt i grimaser – trukket som det er mellom natur og kultur, symbolisert gjennom Heathcliff og Linton. Det vanskelige i Catherines personlighet blir heller ikke mildnet av en sterkere apollinsk kime. Under Heathcliffs fravær bor Catherine en stund hos familien Linton for å komme til hektene etter sykdom. Når hun kommer tilbake,

beskriver Nelly henne som enda mer uhøflig, arrogant og lidenskapelig: "Our young lady returned to us, saucier and more passionate, and haughtier than ever." (70)

Nelly mener Catherine utviklet en dobbeltkarakter: "she was full of ambition, and led her to adopt a double character without exactly intending to deceive anyone." (52) Det er også mer enn noe annet denne dobbeltkarakteren som gjør både Catherine og livet hennes vanskelig. Begjæret hennes blir trukket i to forskjellige retninger, uten at hun ønsker å velge mellom dem. Vanskelighetene hun har med å balansere de to polene blir forsterket av brorens hat mot Heathcliff. De største vanskelighetene kommer likevel av den manglende forståelsen fra både Heathcliff og Edgar Linton, på Catherines vennskap med den andre av dem.

[Catherine] had evidently an objection to her two friends meeting at all; for when Heathcliff expressed contempt of Linton, in his presence, she could not half coincide, as she did in his absence; and when Linton evinced disgust and antipathy to Heathcliff, she dare not treat his sentiments with indifference, as if depreciation of her playmate were of scarcely any consequence to her. (53)

Når alt kommer til alt, vil ikke Catherine velge mellom Edgar og Heathcliff, og hun prøver å tekkes dem begge. Men etter å ha overhørt Catherine fortelle Nelly at hun har sagt ja til å gifte seg med Edgar Linton, reiser Heathcliff og blir borte i tre år. Heathcliffs uventede hjemkomst under et halvt år etter giftermålet varsler et nytt skifte i Catherines personlighet, til Catherine Heathcliff. Dette skiftet skjer når Catherine blir tvunget til å velge mellom Edgar og Heathcliff.

## **Catherine Heathcliff**

Catherines siste ansikt som bærer Heathcliffs navn, er et ansikt i dionysisk oppløsning.

Catherine hjemsøker Heathcliff etter hennes død. Heathcliff forteller Nelly om Catherines ansikt som han ser overalt, absorbert i omgivelsene: "I cannot look down to this floor, but her features are shaped on the flags! In every cloud, in every tree – filling the air at night, and caught by glimpses in every object by day, I am surrounded with her image!" (247) Den tredje Catherine, Catherine Heathcliff, tvinger seg frem etter Edgars krav om å velge mellom ham og Heathcliff. Catherine nekter å svare Edgar på hvem hun velger, og like etter begynner anfallene. Nelly forteller til Lockwood at Catherine: "lay dashing her head against the arm of the sofa, and grinding her teeth, so that you might fancy she would crash them to splinters!" (93) Deliriet må vi forstå som spasmer fra dionysisk undergrunn. Jeg skal komme tilbake til Catherines delirier senere.

Ikke lenge etter det første anfallet, ser vi at Catherines individ-tankegang begynner å falme. Hun forteller til Nelly at hun en kort stund mistet hukommelsen og at de syv siste årene

for et øyeblikk ble borte for henne. Hun er et barn igjen, og fortvilelsen hun føler er fordi Hindley har separert henne fra Heathcliff. Når minnet kommer tilbake, vokser desperasjonen.

But, supposing at twelve years old, I had been wrenched from the Heights, and every early association, and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs. Linton, the lady of Thrushcross Grange, and the wife of a stranger; an exile, and outcast, thenceforth, from what had been my world. You may fancy a glimpse of the abyss where I grovelled! (98)

Etter hukommelsestapet forsvinner ikke fortvilelsen, fordi Catherines dionysiske identifikasjon med Heathcliff er kommet tilbake. Samtidig er hun fanget i rollen til Catherine Linton, husfrue på Thrushcross Grange. Avstanden mellom hva hun føler og den faktiske livssituasjonen hennes, får henne til å føle seg utstøtt, som hun på et vis også er. Catherine lengter tilbake til barndommens enhet, men grensen mellom henne og Heathcliff gjør at hun føler seg som i eksil. Begjæret den voksne Catherine har etter å få sin barndoms personlighet tilbake er en tapt sak. "I wish I were out of doors – I wish I were a girl again, half savage, and hardy, and free; and laughing at injuries, not maddening under them!" (98) Catherine selv er forandret. Siden Heathcliff var hennes "all in all" (98) er det skjedd mye i livet hennes. Hun har giftet seg, som vi får vite senere, er hun også gravid med sin ektemann. Hun kan vende tilbake til en symbiotisk tilstand med Heathcliff, men de er ikke usårlige og frie barn lenger, noe Catherines sykdom viser. For selv om sinnet hennes for et øyeblikk kan slette syv år fra hukommelsen, kan ikke Catherines kropp det: "Why am I so changed? why does my blood rush into a hell of tumult at a few words? I'm sure I should be myself were I once among the heather on those hills." (98) Catherine er forandret fordi hun løsrev seg fra barndommens symbiose. Når hun vender tilbake til en dionosysisk identifikasjon og gir slipp på apollinsk objektifikasjon, så oppløses sinn og kropp. Etter hvert som sykdommen utvikler seg, mister Catherine mer enn hukommelse, blikket hennes forandres.<sup>14</sup> Nelly forteller til Lockwood:

The flash of her eyes had been succeeded by a dreamy and melancholy softness; they no longer gave the impression of looking at the objects around her; they appeared always to gaze beyond, and far beyond – you would have said out of this world. (122)

Nelly ser at Catherines blikk myknes og rettes mot det hinsidige. Objekt-tenkningen som hører til i den apollinske sfære, blir svekket. Ifølge Paglia eksisterer ikke hverken personer, tanke, ting eller kunst i det brutalt ktoniske. (Paglia 1991:73) Når Catherines blikk forandrer seg, fjerner Catherine sin egen synsvinkel fra den siviliserte delen av menneskelige tilværelse. Catherines blikk ser forbi objektene og ut i en annen verden, og det er "det andre", det fremmede og dyriske ved henne som fremheves i de deliriske anfallene. Nellys beskrivelse av

---

<sup>14</sup> Jeg skriver om årsaken til denne forandringen på s. 43

Catherine under disse anfallene viser en Catherine med et fravær av det siviliserte: "her hair flying over her shoulders, her eyes flashing, the muscles of the neck and arms standing out preternaturally." (93) På et tidspunkt river hun i stykker sin egen pute med tennene: "she increased her feverish bewilderment to madness, and tore the pillow with her teeth; then raising herself up all burning, desired that I would open the window." (95) Deliriet har gått over i galskap, ifølge Nelly. Og dette er Catherine Heathcliffs ansikt.



## **Det skjøre skillet**

Den opprinnelige apollinske formen var kraftfull fordi den nærte sin makt fra det beseirede dionysiske. Kvinnen/moderen/naturen overvinnes igjen og igjen av menn som Parsifal og Siegfried i europeiske heltedikt som *Le Conte du Graal* (*Perceval*) [Chrétien de Troyes 1180-1190] eller *Nibelungenlied* [1180-1210]. Paglia påpeker at "Civilized life requires a state of illusion. The idea of the ultimate benevolence of nature and God is the most potent of man's survival mechanisms. Without it, culture would revert to fear and despair." (Paglia 1991:1) Paglia omtaler her det apollinske som en illusjon som holder sivilisasjonen sammen, og som den sterkeste overlevelsesmekanismen mennesket har. Den opprinnelige apollinske formen er kraftfull fordi mennesket gjennom det apollinske idealet former naturen, gjennom kunst, samfunn, bygninger og forestillinger. Samtidig er det apollinske en illusjon, fordi ingen kan overvinne naturen, noe Paglia illustrerer ved å vise til mennesket og alle dens sivilisasjonens sårbarhet overfor naturkatastrofer. "But let nature shrug, and all is in ruin. Fire, flood, lightning, tornado, hurricane, volcano, earthquake – anywhere at any time. Disaster falls upon the good and bad." (Paglia 1991:1) På tross av at naturen har det siste ordet er det apollinske kraftfullt, for bare slik kan det forme naturen.

I *Wuthering Heights* kan det ved første øyekast synes som om styrken i det apollinske er svak. I romanens hovedfortelling<sup>15</sup> er det først og fremst Edgar som representerer det apollinske på en ren måte. Tradisjonelt sett har søsknene Edgar og Isabelle Linton blitt tolket som den siviliserte motpolen til fostersøsknene Catherine og Heathcliff. Himmel/Helvete-symbolikken har fått Gilbert og Gubar til å lese *Wuthering heights* som en omvendt Milton-tolkning hvor det sentrale fallet – Catherines fall – er fra "hell" til "heaven". (Gilbert og Gubar 2000:255) De hevder at Catherines fall er et (katastrofalt) fall til nåde, mens Isabelle gjennomgår et tilsvarende (katastrofalt) fall den motsatte vei, ved å gifte seg med Heathcliff. (Gilbert og Gubar 2000:287). Isabelle er med andre ord opprinnelig en skikkelse fra den apollinske sfæren i romanen, men etter det destruktive giftermålet med Heathcliff er både språket og oppførselen hennes besmittet av sadisme og dionysisk raseri. I *Wuthering Heights* er det skjøre grenser mellom det dionysiske og det apollinske.

---

<sup>15</sup> I motsetning til rammefortellingen hvor Lockwood viser en karakter med apollinske kvaliteter, som kultur og "finhet", og en manglende forståelse og redsel for det dionysiske.

## Vinduet som portal

*Wuthering Heights* kan leses som en roman om smertefulle adskillelser og kollisjoner mellom det apollinske og det dionysiske. Dette er også Catherines historie, personlighet og tragedie. I romanen er vinduet brukt som et symbol på det som skiller det apollinske og det dionysiske, eller *human* og *the other*, som er begrepene Dorothy Van Ghent bruker. "The windowpane is the medium, treacherously transparent, separating the 'inside' from the 'outside,' the 'human' from the alien and terrible 'other.'" (Van Ghent 1987:16) Det eneste som kreves i *Wuthering heights* for at Apollo og Dionysos skal nærme eller fjerne seg fra hverandre, er å åpne eller stenge et vindu. Ved å lukke vinduet, lukkes det dionysiske ute. Ved å åpne det, inviterer man det dionysiske inn. I *Wuthering Heights* er vinduet brukt flere ganger som et symbolsk skille. Vi ser det først i Lockwoods drøm. Catherine står på utsiden og ber om å bli sluppet inn. Lockwood skjønner først hva han står overfor når han knuser vinduet, og strekker ut armen, som blir møtt av en iskald barnehånd på den andre siden av ruten. (20) Heathcliff forstår betydningen av vinduet og prøver å få Catherine til å komme inn ved å åpne det og bønnfalle henne om å komme inn:

He got on to the bed and wrenched open the lattice, bursting, as he pulled at it, into an uncontrollable passion of tears.

'Come in! come in!' he sobbed. 'Cathy, do come. Oh, do – *once* more! Oh! My heart's darling, hear me *this* time – Catherine, at last!' (23)

Faktiske vinduer er ikke de eneste portalene mellom det apollinske og det dionysiske i *Wuthering Heights*. Heathcliffs øyne blir av ektefellen Isabelle omtalt som vinduer, inngangsporter til helvete. Øynene hans like etter Catherines død er ikke like skremmende, forteller hun til Nelly: "I stared full at him, and laughed scornfully. The clouded windows of hell flashed a moment towards me; the fiend which usually looked out, however, was so dimmed and drowned that I did not fear to hazard another sound of derision." (141) Den umiddelbare sorgen slukker et øyeblikk djevelen i Heathcliff, og Isabelle håner ham før hun rømmer.

I scenen hvor Nelly oppdager at Heathcliff er død, ser hun fra utsiden at vinduet på rommet hans er vidåpent slik at regnet strømmet inn. "I observed the master's window swinging open, and the rain driving straight in. [...] I hasped the window[...] I tried to close his eyes[...] They would not shut" (256). Nelly lukker vinduet, men Heathcliffs øyne lar seg ikke lukke. Ser vi Heathcliffs øyne som et symbol på skillet mellom det dionysiske og det apollinske, viser det at skillet mellom de to verdenene er brutt åpent for Heathcliff.

Scenen hvor vi ser Heathcliff som død gir klare assosiasjoner til Lockwoods drømmesyn om Catherine, og Heathcliffs reaksjon ved vinduet i etterkant som jeg siterte over. Natten hvor Lockwood har sitt drømmesyn om barnegjenferdet er det eneste svaret på Heathcliffs gråtende invitasjon, virvlende sne og vind som blåser ut et brennende stearinlys i rommet. (23) Nesten et halvt år senere ser vi naturen rekke sine fingre gjennom vinduet, og regnet strømmer inn over Heathcliffs lik.

[H]is face and throat were washed with rain; the bedclothes dripped, and he was perfectly still. The lattice, flapping to and fro, had grazed one hand that rested on the sill; no blood trickled from the broken skin, and when I put my fingers to it, I could doubt no more – he was dead and stark! (256)

Vindusmetaforen forteller også om Catherines forhold til det apollinske og det dionysiske. Den første morgenen etter at Heathcliff er forsvunnet, gir Catherine Nelly en ordre om å lukke vinduet: "shut the window." (68) Med ordren lukker hun Heathcliff, og det dionysiske ute - og blir alvorlig syk. Flere år senere i sitt siste deliriske stadium, beordrer Catherine Nelly til å åpne vinduet. "I'm sure I should be myself were I once among the heather on those hills. Open the window again wide, fasten it open! Quick, why don't you move?" (98) Men Nelly nekter å åpne: "I won't give you your death of cold," (98) svarer hun. Catherine sier: "You won't give me a chance of life, you mean," (98) og åpner vinduet selv. Når Nelly prøver å kjempe med henne, har Catherine fått delirisk styrke og hallusinerer. (98) På tross av at det er helt mørkt ute, ser Catherine lys i Wuthering Heights, og Catherine snakker til Heathcliff og hører ham svare. Edgar kommer inn og ser Catherine delirisk ved vinduet og utbryter til Nelly: "Shut the window, Ellen!" (99) Edgars redsel for det åpnete vinduet er et velbegrunnet instinkt, for Catherine ser på ham, men gjenkjenner ham ikke: "At first she gave him no glance of recognition – he was invisible to her abstracted gaze." (100) I følge Nietzsche er Apollo guden for alle billedskapende krefter. (Nietzsche 1993:39) Ved å åpne vinduet forandrer Catherines blikk seg, og vender seg fra en formgivende Apollo og til en oppløst Dionysos. I underkapittelet, "Catherine Heathcliff", skrev jeg at Catherines blikk forandret seg ettersom sykdommen utviklet seg.<sup>16</sup> Forandringen bør tilskrives det åpne vinduet, for når vinduet først er åpnet, er Catherine apollinske del tapt, og kun etterdønninger henger igjen.

Lockwoods knuste vindu får sitt parallelle eksempel i scenen hvor Heathcliff som et bilde på dionysisk brutalitet, bryter seg inn. Isabelle forteller Nelly hva som skjedde da hun og Hindley prøvde å stenge ham ute fra Wuthering Heights:

The charge exploded, and the knife, in springing back, closed into it's owners wrist. Heathcliff pulled it away by main force, slitting up the flesh as it passed on, and thrust it dripping into his

---

<sup>16</sup> Se. s 39

pocket. He then took a stone, struck down the division between two windows, and sprung in. His adversary had fallen senseless with excessive pain and the flow of blood that gushed from an artery, or a large vein.

‘The ruffian kicked and trampled on him, and dashed his head repeatedly against the flags, holding me with one hand, meantime, to prevent me summoning Joseph. (138)

I denne scenen blir det klart hvor skjørt skille det er mellom det apollinske og det dionysiske i romanen. Vil ingen åpne vinduet, kan portalen ved visse anledninger åpnes med vold.

### Korrektiv og korrumpering

Paglia kaller *Wuthering Heights* ”a catalog of chthonian horrors” (Paglia 1991:449). Paglias påstand om at *Wuthering Heights* er en oppsamling eller oversikt over dionysisk skrekk, er godt underbygd i romanens språk. I *Wuthering Heights* er språket gjennomsyret av sadistiske ytringer, og Edgar er en ensom apollinsk skikkelse, den eneste av de viktige karakterene i romanen som ikke er besmittet av dette språket. Hindleys fylleprat er pepret med bannskap og trusler: ”with the help of Satan, I shall make you swallow the carving knife” (57), Catherines språk er fylt av raseri: ”If I were only sure it would kill him [...] I’d kill myself directly!” (95) Heathcliffs språk består av sadistiske forbannelser: ”flinging Joseph off the highest gable, and painting the house-front with Hindley’s blood!”. (38) Nellys språk er malende og tidvis dramatisk: ”Had it been dark, I dare say, he would have tried to remedy the mistake by smashing Hareton’s skull on the steps” (58). Etter å ha blitt mishandlet i ekteskapet med Heathcliff, kopierer Isabelle det misantropiske språket og sier ubarmhjertig til Heathcliff etter Catherines død: ”if I were you, I’d go stretch myself over her grave and die like a faithful dog.” (137). Edgar skiller seg ut i *Wuthering Heights*, med sin språkbruk: ”violence does not alarm me” (92), sier han, og uttrykker sinne ved hjelp av sarkasme i stedet for brutalitet: ”He never struck me as such a marvellous treasure” (74), er reaksjonen hans på Heathcliff hjemkomst. Ikke bare språket skiller seg ut, men også stemmen og uttalen. Nelly sammenligner Edgars tale med Lockwoods: ”He had a sweet, low manner of speaking, and pronounced his words as you do: that’s less gruff than we talk here, and softer.” (55) Edgar skiller seg ut ved sin ”finhet” og fremstår som en nobel mann blant villmenn.

Edgar Linton er også et korrektiv til de andres oppførsel. Det er Edgar som gjenkjenner Catherine under spiontoktet til Thrushcross Grange da de var barn, og det er denne gjenkjennelsen som gjør at han og de andre i Linton-familien viste barmhjertighet mot henne. Edgar er også senere et korrektiv til både Catherine og Hindley, riktignok på en mer overfladisk måte. ”[Hindley] avoided offending him, knowing why he came, and if he could not be gracious, kept out of the way.” (53) Catherine selv ”had no temptation to show her

rough side in their [Linton's] company" (52), og hadde også "the sense to be ashamed of being rude where she experienced such invariable courtesy" (52). Nelly, som ellers i romanen ikke fremstår som noen ydmyk tjener, gir etter for sin beundring av Edgars personlighet: "Not to grieve a kind master, I learnt to be less touchy" (72). Edgars oppdragelse består av en tro på menneskets finthølelse. Under en kangel med Catherine før de er blitt et ektepar, reagerer han på denne måten:

The insulted visitor moved to the spot where he had laid his hat, pale and with a quivering lip. [...]

'You must not go! She exclaimed energetically.

'I must and shall!' he replied in a subdued voice. [...]

'Can I stay after you have struck me?' asked Linton. [...]

'You've made me afraid, and ashamed of you,' he continued; 'I'll not come here again! [...]

'And you told a deliberate untruth!' he said. (56)

Vi ser at Edgars lepper skjelver fordi han viser selvkontroll. Stemmen hans er også rolig og kontrollert, til tross for at han tydelig er opprørt. Han hverken banner, skriker eller slår, men appellerer til Catherine's skamfølelse – og dermed finthølelse, ved å fortelle at hun har gitt ham vonde følelser ved sin oppførsel. Han sier at han skammer seg over henne, og at han ble redd. Denne formen er en fremmed oppdragelsesmetode på Wuthering Heights. Edgars korrektiver er apollinsk fundert. For å få en virkning av å appellere til et annet menneskes finthølelse og skamfølelse, forutsettes kultur og sivilisasjon.

Edgars korrektiver står i dyp kontrast til Heathcliff's reaksjonsmønster når noe går ham imot. Når Edgars søster, Isabelle, rømmer for å gifte seg med Heathcliff, er Edgars korrektiv aksept, men også en kjølig avvisning. "She went of her own accord[...] she had a right to go if she pleased. Trouble me no more about her. Hereafter she is only my sister in name, not because I disown her, but because she has disowned me." (104) Heathcliff's reaksjon når hans fostersøster Catherine gifter seg med Edgar Linton, er å vie livet sitt til å ruinere, ødelegge og degradere familien Linton. Edgar er også villig til tilgivelse, på Isabelles dødsleie reiser han til henne for å si farvel og tar over ansvaret for sønnen hennes. (148) Heathcliff på sin side har ingen tilgivende natur, og til Nelly's fromme ønske om en fredelig oppvåkning for Catherine "in the other world" (130), er Heathcliff's reaksjon: "May she wake in torment!" (130). Edgar og Heathcliff er presentert som rake motsetninger i romanen, ifølge Catherine er de like ulike som måneskinn og lyn, eller frost og ild. (63) Nelly sammenligner dem med landskap:

Doubtless Catherine marked the difference between her friends as one came in, and the other went out. The contrast resembled what you see in exchanging a bleak, hilly, coal country, for a beautiful fertile valley[...] (55)

Nellys landskap er bilder av motsetningen mellom det kultiverte og det ukultiverte. Kultur og natur vil alltid være i krig, og styrkeforholdet mellom det apollinske og det dionysiske vil derfor være viktig. På tross av en viss korrigerende makt, viser det apollinske i romanen enkelte svake sider. Det er et gjennomgående trekk i *Wuthering heights* at de apollinske karakterene blir beskrevet som nærmest kraftløse i forhold til de dionysiske. Nelly beskriver Edgar som en myk ting (57), og i direkte konfrontasjon med Heathcliff og Catherine blir han overmannet av nervøs skjelving, huden hans blir dødelig blek, han blir overmannet av ydmykelse og han dekker ansiktet sitt. (90). Det som får Edgar til å virke svak er ikke at han reagerer emosjonelt, men at han mangler Catherine og Heathcliffs aggresjon i den følelsesmessige reaksjonen, han viser svakhet. På den annen side er styrkeforholdet mellom det apollinske og det dionysiske i boken hverken stabilt eller entydig. En liten scene fra *Wuthering Heights* illustrerer den ustø maktbalansen. Vi har sett at Catherine er den dominante parten i forholdet til Edgar. Men Nelly observerer en krangel dem i mellom, der Edgar har bestemt seg for å gå etter urimelig oppførsel fra Catherines side, men ombestemmer seg:

The soft thing looked askance through the window: he possessed the power to depart, as much as a cat possesses the power to leave a mouse half killed, or a bird half eaten.

Ah, I thought, there will be no saving him – He's doomed, and flies to his fate! (57)

I løpet av et par setninger viser Nelly at Edgar er en myk personlighet, men at han samtidig er en jeger som leker med byttet sitt. Hun sammenligner Catherine med et halvdødt byttedyr, selv om det er Edgar som er fortapt. Den destabiliserende observasjonen om forholdet mellom de to, viser den evige kampen mellom Dionysos og Apollo, som også den store krangelen mellom Catherine, Edgar og Heathcliff gjør. Catherines spottende ord til Edgar: "Cheer up, you shan't be hurt!" (91) og Heathcliffs hån "of the milk-blooded coward", (91) endrer ikke det faktum at det er Heathcliff som får seg et plutselig strupeslag fra Edgar under en voldsom krangel, "a blow that would have levelled a slighter man." (91) Det er Edgar, som går fysisk løs på Heathcliff, ikke omvendt, og det med et slag som tar Heathcliff mister pusten av. (91) Den eneste fysisk voldelige handlingen som foregår mellom Edgar og Heathcliff, er det overraskende nok Edgar som står for. Gjennom Edgars personlighet vises det apollinske i *Wuthering Heights* som tvetydig. Edgar styrke ligger først og fremst i "godseierrollen",

gjennom land og rikdom har han menn under seg som kan jage Heathcliff vekk. (91) Den dionysiske kraften i romanen er ren aggresjon, og ikke bygd på posisjon, men på personlighet.

## Separasjon

Destabilisering i forholdet mellom det apollinske og det dionysiske i Catherine forårsaker at hun blir syk. I to perioder av sitt liv er hun adskilt fra Heathcliff, og i begge periodene blir hun alvorlig syk. Det dionysiske i Catherine er avhengig av Heathcliffs nærvær. Først forsvinner Heathcliff i tre år og Catherine får begynnende delirium og feber, og blir regnet som farlig syk. (69) I den andre perioden rømmer Heathcliff med Isabelle for å gifte seg, etter en voldsom krangel mellom Catherine, Heathcliff og Edgar, som ender med et ultimatum fra Edgars side: Catherine må velge mellom ham og Heathcliff. Jeg mener det er dette ultimatumet som fører til at den andre sykdomsperioden blir dødbringende. Igjen får Catherine deliriske anfall, denne gangen kraftige, og doktoren gir henne hjernefeber som diagnose. (104) Catherines psykiske og fysiske helse svekkes sterkt når Heathcliff er borte. Selv når den verste sykdommen har lagt seg etter den første separasjonen, er Catherine kun en skygge av sin gamle, viljesterke personlighet. Den første delen av ekteskapet, hvor Heathcliff fortsatt er borte, blir Nelly positivt overrasket over Catherines oppførsel som ifølge henne er "infinitely better than I dared to expect. She seemed almost over-fond of Mr. Linton; and even to his sister, she showed plenty affection." (72) Men Catherines bedrede oppførsel er en kunstig tilstand, og det ustabile inntrykket blir bekreftet av Edgars frykt for Catherines humør. Han hadde "a deep-rotted fear of ruffling her humour" (72) og er derfor påpasselig med hvordan tjenerne behandler Catherine. (72) Nelly beskriver det første halvåret for de nygifte på denne måten: "the gunpowder lay as harmless as sand, because no fire came near to explode it." (72) Hvis det apollinske i Catherine representerer krutt, er det dionysiske i henne ilden som antenner det. De apollinske kreftene i *Wuthering Heights* har beholdt sin opprinnelige sterke form, Edgar er en edel mann og er godsherre på stedet. Men han mangler ilden til å tenne Catherines krutt og Catherine provoseres av Edgars mangel på temperament og aggresjon. Hun beskylder ham for å ha kaldt blod og isvann i årene: "Your cold blood cannot be worked into a fever; your veins are full of ice-water, but mine are boiling, and the sight of such chilness makes them dance." (92)

Uten Heathcliff har Catherines gnist blitt slukket, og hun har perioder med depresjon og stillhet. (72) Edgar og Catherine får under et halvt år sammen som ektepar før Heathcliff dukker opp igjen (73) og Catherines gnist viser seg umiddelbart igjen: "Catherine flew upstairs, breathless and wild, too excited to show gladness; indeed, by her face, you would

rather have surmised an awful calamity. [...] 'Oh, Edgar, darling! Heathcliff's come back – he is!'" (74) Den lykken Catherine føler er for sterk til å uttrykkes som glede. Ved Heathcliffs ankomst er Catherines krutt blitt antent og personligheten hennes styrkes. For Catherine er Heathcliff livgivende.

Heathcliff er i *Wuthering heights* fremstilt som noe nær en naturkraft. "Heathcliff is no more ethically relevant than is flood or earthquake or whirlwind." (Van Ghent 1987:19) Dorothy Van Ghent peker på det amoralske ved Heathcliff. I *Wuthering Heights* er Heathcliff en korrupperende skikkelse. Der Edgar korrigerer og bedrer oppførselen til de rundt seg, har Heathcliff en motsatt virkning. De apollinske ritualer han gjennomfører, er parodier av det siviliserte: Han gifter seg – men bruden er narret inn i et voldelig og kjærlighetsløst ekteskap. Han får et barn – som han bruker til egen vinning gjennom arv, og ellers vanskjøtter. Han oppsøker gammel familie – og spiller sin fosterbror fra gård og grunn før han driver ham i døden. Han gifter bort sin sønn – gjennom å kidnappe og true den unge bruden. Han tar vare på foreldreløse Cathy og Hareton – og oppdrar dem i ondskap til ondskap. Catherine er den eneste som ikke korrumpes av Heathcliff, men i stedet blomstrer. For Catherine er Heathcliff livgivende, men for alle andre er han dødbringende.

## En dionysisk sjel

Jeg ser Heathcliffs *persona* som en renere og mer fullendt utgave av den levende Catherine. Catherine sier hun elsker ham fordi "he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same" (63). At Catherine fremhever at han er en mer fullendt utgave av henne selv enn det hun selv er, peker frem mot hva som skjer med Catherine i døden. Først som gjenferd er Catherine fullt ut dionysisk. I levende live har Catherine en dragning både mot det apollinske og det dionysiske. I livet hennes har vi sett at Catherine ikke *velger* Edgar, eller *velger bort* Heathcliff. Catherine velger i stedet å leve et liv hvor hun blir dratt mellom det dionysiske og det apollinske, i form av Heathcliff og Edgar. Når et valg blir forlangt av Edgar; "Will you give up Heathcliff hereafter, or will you give up me? It is impossible for you to be *my* friend and *his* at the same time; and I absolutely *require* to know which you choose" (93), velger hun ikke med ord, men med nok et hamskifte til en delirisk og døende Catherine Heathcliff.

I underkapittelet om "Catherine Earnshaw"<sup>17</sup> skrev jeg at ifølge Nietzsche søker den dionysiske virkelighet å tillintetgjøre individet. I tillintetgjørelsen blir individet forløst

---

<sup>17</sup> Se s. 35f



gjennom en enhetsopplevelse. (Nietzsche 1993:41). Enhetsopplevelsen utsletter hver enkelts identitet, noe som står i direkte motsetning til Apollos overholdelse av individets grenser. Denne enhetsopplevelsen er Catherine og Heathcliffs virkelighet. Den symbiotiske forståelsen av forholdet mellom Catherine og Heathcliff blir bekreftet i scenen mellom Nelly og Heathcliff etter Catherines død. Nelly kommer for å fortelle at Catherine er død, og Heathcliff sier før hun rekker å fortelle: "She's dead! [...] I've not waited for you to learn that." (129) Hvordan vet han at hun er død? Catherine forsikret ham før hun døde at i graven ville hun kjenne hans plager. (125) En slik form for telepati forutsetter en symbiotisk tilstand hvor grensene mellom individet er oppløst. Heathcliff vet at Catherine er død, fordi han har kjent det på sin egen kropp. Han kjenner det på sin egen kropp, fordi Catherine er en del av ham: "I cannot live without my life! I cannot live without my soul!" (130) roper Heathcliff i sorg. Gilbert og Gubars lesning tar uttrykket bokstavelig, og mener Heathcliff egen forståelse er at han har blitt en sjelløs kropp. Ved å miste sin sjel, skapes Heathcliff om til en monsterlignende skikkelse, et vesen av kjøtt, hevder de. (Gilbert og Gubar 2000:293) Catherine har i Gilbert og Gubars lesning fungert som Heathcliffs sjel, og når han forsvinner, forsvinner alt av ånd. Jeg har innvendinger mot en slik lesning. Catherine forsvinner nemlig aldri helt fra Heathcliff. Hvis Catherine er Heathcliffs sjel – noe jeg også mener – kan ikke Heathcliff fremstilles som et sjelløst menneske, selv etter Catherines død. Foran Nelly som kommer med dødsbudskapet forbanner – eller påkaller – Heathcliff Catherine:

And I pray one prayer – I repeat it till my tongue stiffens – Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! You said I killed you – haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers, I believe – I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always – take any form – drive me mad! only *do* not leave me in this abyss, where I cannot find you! (130)

Heathcliffs bønn korresponderer med et løfte Catherine gir henvendt mot Wuthering Heights hvor Heathcliff er: "I'll not lie there by myself; they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me, but I won't rest till you are with me. I never will!" (99) I *Wuthering Heights* blir også Heathcliff hjemsøkt av Catherine. Han har følt Catherines nærvær etter døden, men han greier ikke gripe henne, og nærværet blir torturlignende. "I felt her by me – I could almost see her, and yet I *could not*! I ought to have sweat blood then [...] to have but one glimpse." (221) Hvert eneste minutt i alle disse årene har han tilbragt på leting etter henne (221), for Heathcliff er sjelløs i den forstand at han ikke kjenner sin egen sjel.

Da Catherine levde, var hun en beskyttelse mellom Heathcliff og resten av verden. Som svar på spørsmålet om hun ikke frykter konsekvensene ved at Heathcliff bor sammen med Hindley, svarer Catherine at moralsk kan ikke Hindley bli verre enn det han er, "and I

stand between him and bodily harm.” (78) Samme dag som Catherine blir begravet blir Hindley skadet stygt av Heathcliff. Isabelle sier til Hindley:

Catherine used to boast that she stood between you and bodily harm: she meant that certain persons would not hurt you, for fear of offending her. It’s well people don’t *really* rise from their grave, or, last night, she might have witnessed a repulsive scene. (140)

Dette er den mest eksplisitte voldsscenen Heathcliff er involvert i så vidt leseren vet, og den er brutal. Catherine har ikke lenger noen beskyttende hånd over sine nærmeste, Heathcliffs sjel er død, hjem søkende og dionysisk som ubarmhjertig natur. Heathcliff gjør det klart at årsaken til at han ikke dreper Edgar, er hensynet til Catherines følelser, (116) men etter Catherines død dreper han alt Edgar bryr seg om, ved å overta hans eiendommer og ødelegge Edgars nærmeste. Han har allerede skilt Edgar og søsteren, ved å forføre henne inn i et grusomt ekteskap. Han bortfører Edgars og Catherines datter, Cathy, mens Edgar ligger for døden, og tvinger henne til å gifte seg med Heathcliffs og Isabelles sykelige sønn. Ved sønnens død arver han Edgars eiendom, og behandler Cathy på en fryktelig måte slik at hun selv blir et usselt menneske. Slik utsletter Heathcliff Edgars livsverk i form av mennesker han er glad i, og eiendommen hans. Catherine som levende var Heathcliffs sjel, og som sjel kontrollerte hun graden av sadisme. Som død er Catherine ikke lenger en oppdragende sjel. Når det apollinske ved Catherine er borte, er Heathcliffs sjel like dionysisk som ham selv. Etter Catherines død har han en sjel som torturerer ham, og som ikke lenger legger begrensninger for sadisme og hevn.

## ***Dionysisk dans og et ødelagt hjerte***

Catherines død er en skurrende og labil død. Det ustabile ved Catherines død ligger i at Catherine går igjen etter sin død. Catherines død er i så måte ikke en endelig død. Rent konkret er det også uklarerheter rundt den faktiske årsaken til hennes død. Hun føder et prematurt barn et par timer før hun dør. Catherine har også fått diagnosen "brain fever" (104). Men doktor Kenneth erklærer Catherines liv utenfor fare, ikke lenge før hun dør, (104) og i motsetning til Hedda Gablers graviditet, som er en talende hemmelighet, er Catherines graviditet nærmest ignorert, uten at tausheten fremstår som viktig. Det eneste som blir nevnt i teksten om at Catherine er gravid, er at Nelly sier under Catherines sykdomsperiode:

And there was double cause to desire [Catherine's recover], for on her existence depended that of another; we cherished the hope that in a little while Mr. Linton's heart would be gladdened, and his lands secured from a stranger's gripe, by the birth of an heir. (105f)

Barnet blir født etter bare 7 måneder i morens liv. Siden Catherine dør i mars, vil det si at hun må ha blitt gravid i august, før Heathcliffs hjemkomst i september. Hun må ha vært gravid under Isabelles forelskelse i Heathcliff, og Heathcliffs forførelse av Isabelle. Hun må ha vært synlig gravid under den store krangelen mellom henne selv, Heathcliff og Edgar som var i januar. Hun har vært gravid under deliriene og i den siste samtalen hun har med Heathcliff før hun dør. Likevel er ikke graviditeten nevnt noe sted, bortsett fra Nellys setning om at de håper Mr. Linton må få en arving (en sønn). Den følelsesmessige forbindelse mellom mor og barn er hoppet over i teksten. Catherine nevner riktignok familieliv og barn i den siste samtalen hun har med Heathcliff, men det er ikke sitt eget barn hun nevner, men bittert hån mot Heathcliff som skal leve lenger enn henne. Hun sier:

Will you forget me – will you be happy when I am in the earth? Will you say twenty years hence, 'That's the grave of Catherine Earnshaw. I loved her long ago, and was wretched to lose her; but it is past. I've loved many others since – my children are dearer to me than she was, and, at death, I shall not rejoice that I am going to her, I shall be sorry that I must leave them!' Will you say so, Heathcliff? (124)

Forestillingen om den kjærlige familiefaren Heathcliff er absurd. Det hånlike bildet av en Heathcliff som verdsetter sitt barn mer enn han verdsetter Catherine som hun her konstruerer, viser også Catherines totale mangel på interesse for sitt eget barn, nettopp fordi at en slik tanke er utenkelig. På slutten er det ingenting annet som eksisterer for henne enn Heathcliff, og det siste hun sier før hun mister bevisstheten og senere dør, er: "Oh, don't, don't go. It is the last time! Edgar will not hurt us. Heathcliff, I shall die! I shall die!" (127) Vi ser jeget er blitt et *vi* igjen, slik de var i barndommen. Catherine er bevisstløs under fødselen av det premature barnet, og hun dør uten å ha fått bevisstheten tilbake. Vi sitter igjen med det faktum

at Catherine så vidt vi vet, aldri har sagt et ord om graviditeten, og at hun heller ikke har fått se sitt eget barn. Barnet, Cathy, er viktig for romanens videre handling, men for Catherine – og Catherines død – virker hun irrelevant. Men hva dør Catherine av, hvis det hverken er av hjernefeber eller barsel?

## **Milos skjebne**

Catherines skjebne blir profetert av henne selv i samtalen med Nelly hvor det blir klart at hun har sagt ja til å gifte seg med Edgar Linton. Nelly reagerer på avgjørelsen og påpeker til Catherine hva som vil skje med Heathcliff hvis hun gifter seg med Edgar:

'As soon as you become Mrs. Linton, [Heathcliff] loses friend, and love, and all! Have you considered how you'll bear the separation, and how he'll bear to be quite deserted in the world? Because, Miss Catherine – '

'He quite deserted! we separated!' she exclaimed, with an accent of indignation. 'Who is to separate us, pray? They'll meet the fate of Milo!'(64)

Milo(n) av Croton, som Catherine her henviser til, var en feiret olympisk atlet. Myten sier om hans død at han døde da han så et halvt splittet tre på en skogstur. For å bevise sin styrke ønsket Milo å splitte treet fullstendig med en hånd. Men hånden hans ble fanget av det splittede treet som vokste igjen, og en flokk med ville dyr i nærheten rev i stykker atleten. (Dymock og Dymock 1833:567) I denne historien finnes det sterke paralleller til Catherines skjebne. Milo ønsket å splitte treet men blir fanget når bruddet heles, Catherine splitter det nesten organiske forholdet hun har hatt til Heathcliff, og i helningen av dette bruddet, dør hun. Milo blir drept av ville dyr, og Catherine selv har sammenlignet Heathcliff med en ulv: "he's a fierce, pitiless, wolfish man." (81) Også på Catherines dødsleie viser Heathcliff et klart slektenskap til et vilt dyr. Nelly forteller at: "he gnashed at me, and foamed like a mad dog, and gathered her to him with greedy jealousy. I did not feel as if I were in the company of a creature of my own species" (125). I sorgen over Catherines død viser han også dyrelignende tendenser "lifting up his eyes, howled, not like a man, but like a savage beast" (130). I Catherines spådom ligger det en bitter ironi, for det er Catherine selv som skiller dem gjennom giftermålet, og slik profeterer hun at hun selv skal bli revet i hjel av villdyr. I den siste samtalen hun har med Heathcliff er det som om hun peker tilbake på sin egen spådom om Milos skjebne og de åtselsetende villdyrene, når hun sier om Edgar og Heathcliff: "You have killed me – and thriven on it, I think." (124)

Men stemmer det at det er bruddet mellom Heathcliff og henne selv hun faktisk dør av? På et vis stemmer det, for det er gjennom dette bruddet, helningen av bruddet kommer, og

som Milo dør hun av splittelsens helning. Min tese er at det å vende tilbake til Heathcliff igjen, etter å ha gått ut av den symbiotiske alliansen, er den faktiske dødsårsaken til Catherine. Catherine dør fordi hun gjør det valget hun har utsatt hele livet. Dette valget er skjebnesvangert. Når Catherine velger bort Edgar ved å velge Heathcliff, velger hun bort det apollinske som holder personligheten hennes sammen. Catherines kropp og sinn oppløses i denne tilstanden. Jeg har skrevet at Catherines deliriske spasmer er fra dionysisk undergrunn. Den dionysiske kulten var en fysisk orientert kult med ekstatisk dans, bakkantisk raseri og besatthet. Paglia beskriver det hun kaller sann, dionysisk dans som: "a rupturing extremity of torsion." (Paglia 1991:94) Jeg leser Catherines spasmer som dionysisk dans. Det er Catherine som beveger seg inn i et fullkomment dionysisk felt, hvor det apollinske i henne faller av som en ham. Paglia skriver at: "When the body's chthonian spasms take over, we are invaded by Dionysus." (Paglia 1991:95) Catherines ktoniske spasmer viser at det dionysiske fyller henne. Slik leges bruddet mellom henne og Heathcliff, mens kroppen går i stykker av dionysisk dans.

Catherines anfall under periodene med adskillelse fra Heathcliff er dramatiske, lik spasmene til en som blir revet i stykker, langsomt og smertefullt: "dashing her head [...] grinding her teeth" (93). Disse anfallene er deliriske, de kan også minne om sterke smerterier i dødsgramper: "she stretched herself out stiff, and turned up her eyes, while her cheeks, at once blanched and livid, assumed the aspect of death." (93) Anfallene er så sterke at de bringer frem galskap: "Tossing about, she increased her feverish bewilderment to madness, and tore the pillow with her teeth" (95). Hun har blod på leppene (93), og Nellys beskrivelser gir dyriske assosiasjoner: "her hair flying over her shoulders, her eyes flashing, the muscles of her neck and arms standing out preternaturally" (93). Det dyriske ved Catherine i disse anfallene foreslår at hun selv blir en del av villdyrene som river henne i stykker. I deliriet får Catherine et renskårent dionysisk uttrykk, sinnet og kroppen oppløses i denne tilstanden.

Et knust hjerte er nevnt flere steder i forbindelse med at Catherine skal dø. Etter Edgars ultimatum bestemmer Catherine seg for å ødelegge Heathcliffs og Edgars hjerte ved å ødelegge sitt eget, noe hun betror til Nelly: "Well, if I cannot keep Heathcliff for my friend, if Edgar will be mean and jealous, I'll try to break their hearts by breaking my own. That will be a prompt way of finishing all, when I am pushed to extremity!" (92) Ved å ødelegge seg selv vil hun også ødelegge både Heathcliff og Edgar. Men Catherines ødeleggelse begynte allerede tre år tilbake, da Heathcliff dro etter å ha hørt om forlovelsen med Edgar. Det var også på denne tiden at den første sykdomsperioden kom, med begynnende delirium. (69) Ikke lenge før hun dør beskyldte Catherine Heathcliff for at han og Edgar har knust hjertet hennes, og

dermed drept henne. (124) Heathcliff benekter dette (124), og svarer at Catherine har drept seg selv:

Why did you betray your own heart, Cathy? [...] You have killed yourself. [...] You loved me – then what *right* had you to leave me? [...] Because misery, and degradation, and death, and nothing that God or Satan could inflict would have parted us, *you*, of your own will, did it. I have not broken your heart – *you* have broken it – and in breaking it, you have broken mine. (126)

Heathcliff hevder at ved å skille seg selv og Heathcliff fra det enhetlige forholdet de delte som barn, har hun skapt sin egen død, noe Catherine bekrefter ved å svare: "If I've done wrong, I'm dying for it." (126) Catherine lider på grunn av bruddet med Heathcliff, men ironisk nok er det helingen av dette gapet hun dør av. Hun blir revet i stykker mellom Edgar og Heathcliff, men det er ved å sette seg selv sammen til et helt menneske og velge den dionysiske Heathcliff hun faktisk dør. Det knuste hjertet har blitt helet – men det hele hjertet er svakere enn det knuste. Vi ser at det enhetlige forholdet mellom Heathcliff og Catherine ikke skal forsvinne etter hennes død: "I only wish us never to be parted – and should a word of mine distress you hereafter, think I feel the same distress underground" (125). Heathcliffs livgivende egenskaper i forhold til Catherine er dionysiske og like destruktive som naturen selv. Catherines liv overskrider grensene mellom liv og død. Den døde kroppen hennes ligger urørlig i kisten, men Catherines sjel forfølger Heathcliff til hans dødsdag.

### **De døde går på markene**

Kunstens historie er en slagmark mellom de apollinske og dionysiske prinsipper. Utslettes det dionysiske i *Wuthering Heights* når Catherine og Heathcliff dør? Er det de apollinske kreftene som seirer i romanen? For å svare på om de dionysiske kreftene i *Wuthering Heights* feiler og utslukkes, er det en forutsetning at vi er enige om hva Heathcliff og Catherine ønsker å oppnå i romanen, og hvorvidt gjenferdet av Heathcliff og Catherine er virkelige, eller et resultat av livlig fantasi og landsbysnakk. Vi ser at på slutten av sitt liv gir Heathcliff frivillig opp hevnen. Han betror til Nelly at siden hans gamle fiender ikke har slått ham, burde dette være det perfekte tidspunkt å hevne seg på deres representasjoner (barn). Men Heathcliff spør seg videre hva vitsen skulle være, siden han har mistet evnen til å glede seg over deres ødeleggelse. (247) Heathcliffs oppførsel blir mer og mer underlig de neste dagene. Han snakker om å ha fått øye på sin himmel. (251) Ingen tør å være alene med ham, men Heathcliff sier: "Well, there is *one* who won't shrink from my company! By God! she's relentless. Oh, damn it! It's unutterably too much for flesh and blood to bear, even mine." (255) Vi skjønner at Heathcliff her snakker om Catherine, og at hun endelig har kommet nærmere. Like før han dør forteller han Nelly hvordan han skal gravlegges. Han vil ikke ha

prest, fordi: "I have nearly attained *my* heaven; and that of others is altogether unvalued and uncoveted by me." (255) Å være nær Catherine er Heathcliffs himmelrike, og vi vet allerede hvordan Heathcliff ønsker å begraves, side om side ved Catherine med veggene tatt bort mellom kistene så likene deres vil oppløses i hverandre. (220) Denne oppløsning og forening i forråtnelse er en fyldestgjørelse av det symbiotiske forholdet de har delt. Fra før er sinn og sjel forent, men i døden forenes også kjøttet.

På tross av Heathcliffs forandrede oppførsel, angrer han ingenting av det han har gjort, og ser heller ingen form for urettferdighet i sine egne handlinger. (254) I fornektelsen av det å angre unndrar Heathcliff seg – som Catherine også gjorde – en moralsk død. For Heathcliff er døden en seier, fordi den betyr oppfyllelse av hans virkelige mål: En total gjenforening med Catherine. Freden som senker seg etter Heathcliffs død ødelegges av landsbyfolkenes tro på at Heathcliff går igjen. Flere av dem mener å ha møtt ham selv, både ved kirken, på slettene og i huset Wuthering Heights. (257) Disse tre stedene har sterke assosiasjoner til Catherine. Det er ved kirken Catherine i årevis har ligget begravd, og hvor Heathcliff har gravd henne opp, det er på slettene de lekte som barn, og det er i huset Wuthering Heights de vokste opp.

Brontë har skapt en fluktuasjon i stedetfor en destruksjon mellom to idéverdener. Vi ser at hverken det apollinske eller det dionysiske ender med den endelige seieren i *Wuthering Heights*. I stedet fortsetter de å eksistere side om side. I de levendes verden er orden gjenopprettet når tyrannen Heathcliff dør. I de dødes verden er Heathcliff og Catherine gjenforent. En mann har sett to stykker hver kveld det har regnet, siden Heathcliffs død. De vandrer i den naturen de lekte i som barn. Nelly selv har møtt en gråtende, liten gjetergutt, og han forteller Nelly at Heathcliff og en kvinne er under fjellhyllen og at han ikke tør å gå forbi. Nelly selv ser ingenting men hverken sauene eller gjetergutten vil gå videre. Nelly viser en ambivalent holdning til det hele. Hun synes den slags snakk er tull, samtidig liker hun ikke lenger å være ute i mørket, og hun liker heller ikke å være alene i det hun kaller det grusomme huset, som er Wuthering Heights. (257)

Da Catherines levde sa hun i et delirium: "I thought I was at home [...] I thought I was lying in my chamber at Wuthering Heights. [...] Oh, if I were but in my own bed in the old house!" (97) Avslutningen av *Wuthering Heights* viser at Heathcliff og Catherine kommer hjem. Wuthering Heights blir nærmest fraflyttet, og Lockwood spøker med tanken om at nå kan gjenferdene av Catherine og Heathcliff flytte inn. Nelly misbilliger denne spøken fordi på tross av at hun ikke tror på gjenferd, har hun et instinktivt nærmere forhold til det dionysiske enn det den utenforstående gentlemannen Lockwood har. (257) Det er Lockwoods

uforstående fortellerstemme som avslutter romanen på Rousseausk naturparadisiske vis, der Marquis de Sades natursyn om vold og sadisme, ville vært mer passende. Han vandrer ved graven der hvor kroppene til Edgar, Catherine og Heathcliff hviler, og tenker:

I lingered round them, under that benign sky; watched the moths fluttering among the heath and hare-bells; listened to the soft wind breathing through the grass; and wondered how any one could ever imagine unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth. (258)

Men Lockwood er like lite i stand til å skille urolig søvn fra rolig søvn, som han er i stand til å skille søte kattunger fra en haug med døde kaniner (8f), som er bare et av de mange mistakene han gjør på besøk hos Wuthering Heights. Lockwoods kontemplasjon over den stille jorden viser Lockwoods avmakt overfor det dionysiske, ikke dionysisk avmakt. Det apollinske har ikke utslettet det dionysiske, men det dionysiske har heller ikke overvunnet det apollinske. Avslutningen virker apollinsk avklarende fordi det dionysiske har trukket seg tilbake til de dødes undergrunn. Det er neppe noen seier så lenge de døde fortsatt går på markene.



## Hedda Gablers idealistiske død

”Hvad er denne Hedda Gabler? [...] intet forhold til andre mennesker lokker hende, ikke uden at hun kan have den fornøjelse at pille i en menneskeskjæbnens traade med sine grusomme hænder” (Gran 2001:70).

I *Hedda Gabler* møter vi ekteparet Tesman, som nettopp har kommet hjem fra en nesten seks måneder lang bryllupsreise. Vi merker ganske snart at fru Hedda Tesman har en vanskelig personlighet. Hun liker å få folk til å føle seg ukomfortable, og hun lokker hemmeligheter ut av mennesker slik at hun senere kan bruke det mot dem. Det blir klart via antydninger at Hedda er gravid med ektemannen, som hun ikke kan fordra. Hun er ikke glad for barnet som vokser i henne og hun ønsker ikke å bli mor. Hun gjenopptar ganske raskt en flørtende tone med to gamle kavalere, Brack og Løvborg. Løvborg, som har begynt et nytt liv siden de kjente hverandre, lokker hun ut i utsvevelser, stjeler manuskriptet hans, brenner det, og forsøker å manipulere ham til å begå selvmord. Når assessor Brack ser at pistolen som blir brukt i forbindelse med Løvborgs død, er Heddas egen, forsøker han å presse henne seksuelt. Stykket avsluttes like etter at Hedda har skutt seg i hodet.

Ved første øyekast kan ytterpunktene i *Wuthering Heights* og *Hedda Gabler* virke svært forskjellige. Heathcliffs monomane villskap og Catherines deliriske anfall i *Wuthering Heights*, er lettere å gjenkjenne som dionysiske enn Hedda Gablers opprør, som for det meste uttrykkes gjennom korthugne replikker og en spiss tone i tillegg til enkelthandlinger som brenningen av manuskriptet. Heddas form for dionysisme er annerledes enn en tradisjonell dionysisk inndeling. Heddas dionysiske begjær er rettet mot en dekadent dionysisk tilstand. Hun baserer sin livsholdning på idealet om det kroppsfiendtlige, dekadente. Hvorvidt Hedda faktisk har idealer, har vært debattert siden stykket kom ut: Hardwick skriver at Hedda Gabler er spesiell fordi hun har en fullstendig mangel på motivasjon. (Hardwick 1974:50) Men selv om Heddas motivasjon kan virke uklar i begynnelsen av stykket, er det klart at Hedda ønsker å oppfylle et ideal, og dette idealet kan oppfylles ved å kreere et ”kunstverk” – det vil si et menneskes død. At hun setter dette idealet høyere enn menneskeliv, viser også at hun er en sann idealist.

## ***Dionysisk dekadanse***

I artikkelen "Hedda Gabler – Dionysos revet i stykker" (2001), skriver Peter Serck at Heddass forsøk på å lage symboler av eksistens og død er umulige, fordi de representerer en kunstig opphøying av menneskets væren og en fornektelse av kroppslige realiteter. Serck kaller Hedda for en "*Dionysos som rives i stykker*" (Serck 2001:56) og oppsummerer: "'Kjød og ånd' stemmer ikke med hverandre, ånds- og skjønnhetsidealene virker drepene, ikke skapende, de er livsfremmede, umulige, ikke befriende for lengsel og libido." (Serck 2001:56) Serck går langt i å fremstille Hedda Gablers idealer som både døde og dødelige. Det ubefridde, stivnede er også forskjellen på Hedda og Catherines dionysiske lengsel. Catherines dionysiske tilstand var en oppløsende tilstand, med en syklus av død og gjenfødelse representert av Catherines hjemsekelse, og en befrielse i form av Heathcliff og Catherines enhetsopplevelse. Heddass dionysiske begjær er en stivnet tilstand. Sæterbakken kaller Hedda Gabler for en "snusborgerlig dionysosdyrker" (Sæterbakken 2001:46) og skriver at hun fullt ut har akseptert finkulturens apollinske begrensninger (Sæterbakken 2001:46). Han har dermed fanget noe viktig i Heddass personlighet, men uten å kalle det ved sitt rette navn. Hedda er en dionysosdyrker, men det Sæterbakken ikke har sett, er at dyrkelsen har et dekadent anslag. Det snusborgerlige i Heddass tilfelle kan ses som en lengsel mot det apollinske. Men før jeg viser hvordan det apollinske representeres i *Hedda Gabler*, skal jeg ta for meg den dionysiske dimensjonen i stykket.

## **En stivnet Dionysos**

Dionysos er beruselsens gud, og Dionysos' tilhengere oppnår sin enhetsopplevelse gjennom ekstase og rus. Heddass lengsel etter ekstasen er en hemmet lengsel. Hun suger ut hemmeligheter fra Løvborgs lastefulle liv for å få "kikke lidt ind i en verden, [...] som en ikke har lov til at vide besked om" (78), som hun sier i 2. akt. Men Heddass blikk inn i den ekstatiske verdenen må skje i hemmelighet, slik at hun unngår skandalen. At hun ønsker å tilpasse seg omgivelsene ved å unngå skandale, er Heddass konforme side. Hedda betrakter ekstasen med det apollinske blikk. Slik opplever hun ikke, hun betrakter. Dette blikket viser det stivnede i Hedda. Hun ønsker å betrakte en dionysisk virkelighet, men den kan kun oppleves. Dette er en gjenklang av romersk dekadent skikk. Paglia skriver:

True Greek Orgy meant mystic loss of self. But in imperial Roman orgy, persona continued. The Roman decadent kept the observing Apollonian eye awake during Dionysian revel. [...] Eye plus orgy equals decadence. (Paglia 1991:130f)

Her er det viktig å få med seg at romerne ikke bare var betraktere, de var også deltagere. Grekernes erfaring av jegets oppløsning lå utenfor romernes estetiske smak. Romernes erfaring av oppløsningen stivner derfor *før* formene er totalt oppløste. De stanser på terskelen til avgrunnen, hvor former og skikkelser er på sitt mest gruelige. Den romerske dekadansen kjenner dermed ingen forløsning, den blir i stedet en slags morbid estetisme. Heddas dekadanse har gjenklang i denne stivnede, estetiske oppløsningen. I følge Paglia eksisterer ikke blikket i det dionysiske: "the heart of creation is blind." (Paglia 1991:93) Objektet er ikke-eksisterende: "In nature's female womb-world, there are no objects and no art." (Paglia 1991:93) Ved å trekke inn blikket i det dionysiske, fikserer Hedda den flytende vinguden. Dionysos stivner. Hedda ønsker seg ekstase uten involvering, dette ønsket ser vi gjentatte ganger i Heddas handlinger i stykket. Hun ønsker seg eventyr med en mann uten seksualitet, derfor får hun et nært forhold til Løvborg men truer ham med pistoler når han kommer for nær. Hun ønsker seg en affære uten utroskap, og har intime samtaler med Brack uten å forårsake skandale. Hedda skaper et dødsideal, men bruker først Løvborg som objekt i stedet for seg selv. Slik ønsker hun å oppnå dødsekstase uten selv å dø.

Selv om Hedda ønsker Løvborg død, avviser hun det faktiske, kroppslige trekket ved døden. Når Tesmans tante dør, vil hun ikke være med til dødsleiet og sier: "Jeg vil ikke se på sykdom og død. Lad mig få være fri for alt det, som stygt er." (101) Når hun hører om Løvborgs død, bygger hun seg opp i ekstase (128-133), til de kroppslige, motbydelige detaljene blir henne fortalt. Løvborgs endelikt som like før var en dåd for henne, gir henne et uttrykk av ekkelhet i ansiktet og blir nå betegnet av henne som noe latterlig og lavt. (135) Skuddet traff ham i underlivet og minner henne om det kroppslige, seksualitet, reproduksjon, forfall og død. Følger vi Paglias begrepsverden, er avsky en apollinsk respons, en estetisk dom som alltid vil være relatert til det moderlige (og dermed det kroppslige):

Dionysus is the all-embracing totality of mother-cult. Nothing disgusts him, since he contains everything that is. Disgust is an Apollonian response, an aesthetic judgment. Disgust always indicates some misalignment toward or swerving away from the maternal. (Paglia 1991:93)

Paglia relaterer Dionysos til en moderkult. Estetikk forholder seg til en apollinsk holdning, hvor objekter blir separert og adskilt fra hverandre og naturen. Apollinsk avsky handler om redsel for en utflytende grenselinje. (Paglia 1991:93) Det dionysiske er nettopp utflytende, og avsky for kroppen hos Hedda er en apollinsk avstandstagen for det uestetiske, det råtnende forfallet. Heddas vemmelse over det kroppslige viser det dekadente ved henne. Heddas apollinske øye vurderer det estetiske, og gjennom dette blikket stivner det det dionysiske i henne. Dette er dekadanse i Heddas tilfelle. Den ytterste skjønnhet for Hedda er ikke

oppløsning, ekstase eller reproduksjon. Hun vemmes over mannens døende tante, hun vemmes ved tanken på Løvborgs faktiske endelikt og hun vemmes ved sin egen graviditet. Når Brack ymter frempå om det kvinnelige kall som noe vekkende som kan forandre Heddas liv, blir hun rasende over hans påminnelse om den ubønnhørlige graviditen. ”Ti stille! Aldrig får De oppleve noget af den slags!” (64) Hun påstår at hun ikke har anlegg for noe som har krav til henne, og avslutter med å si at det eneste hun har anlegg for her i verden er å kjede livet av seg. (64) Heddas livstrette holdning er dekadent, en eksistensiell og forfinet kjedsomhet som avviser morsrollen – det kroppslige – som motbydelig. De dekadente dyrker rusen, men hater kroppen. Slik skiller dekadansen seg fra det dionysiske. I det dionysiske feltet er rusen og det kroppslige forbundet. Dionysos, ekstasens gud, er også ”god of fluids” (Paglia 1991:93), assosiert med utemmet natur, det kvinnelige og dermed det kroppslige.

Det kanskje klareste litterære uttrykket for en dekadent holdning til kropp og forfall, er Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* [1890]. Den unge, vakre Dorian Gray får et portrett malt av seg. Når Dorian ser portrettet og erkjenner sin egen skjønnhet, blir han slått av vemod og redsel, fordi han forstår at hans skjønnhet og ungdom er forgjengelig.

I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. [...] If it were only the other way. If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that! (Wilde 1993:19)

Dorians bønn blir oppfylt. Hans portrett overtar det fysiske forfallet som kommer av hans onde (ekstatiske) handlinger. Dorians eget ansikt er like glatt og leende, mens ansiktet i portrettet blir styggere og styggere. Ved å fornekte det forgjengelige ved menneskelig skjønnhet, ender Dorians liv grusomt. Han drives til vanvidd av portrettets forferdelige ansikt og av sin egen umenneskelige følelseskulde. Til slutt tar han opp en kniv for å skjære i stykker portrettet, men slik dreper han seg selv. Portrettet står igjen like vakkert som da det engang ble malt, men liket av Dorian Gray ligger ugjenkjennelig foran maleriet, for i døden har kroppen hans fått tilbake de syndene portrettet tok over og ansiktet hans er blitt gammelt og grusomt. (Wilde 1993)

Heddas skjønnhetsbegrep handler om makt. Som Dorian Gray frykter Hedda Gabler det fysiske forfallet. Når Brack undrer seg over hvorfor Hedda Gabler giftet seg med nettopp Tesman, sier hun: ”Jeg havde virkelig danset mig træt, kære assessor. Min tid var omme – (*farer let sammen.*) Uh nej, – det vil jeg da ikke sige alligevel. Ikke tænke det heller!” (55) Angsten for det å forfalle, og at Heddas makt over andre skal svekkes, er så sterk at hun nesten ikke orker å nevne det faktum at hun blir eldre. Dorian traktet etter evig skjønnhet og

ungdom, mens Heddass begjær er mulighet til å utøve makt over andre: ”Jeg vil for en eneste gang i mit liv ha' magt over en menneskeskæbne.” (89) Tesman menneskeskjebne er ikke verdt Heddass strev, (89) det er Løvborgs skjebne hun er ute etter. Oppnår hun en slik makt kan hun styre menneskene rundt seg som brikker for å oppnå skjønnhet. Skjønnhet har for Hedda en metafysisk betydning, og den oppnås gjennom handlinger som for eksempel selvmordet. Dorian selger sin sjel for å kunne fornekte at hans skjønnhet er forgjengelig, og gjennom denne fornektelsen blir han et monster. Også Hedda har et ondt drag over seg. Hennes tro på evige idealer gjør at hun fornektet alt annet enn idealet. Heddass livsvilkår er langt unna idealet hennes, selv mener hun de er ”tarvelige” (63). I avvisningen av alt som ikke er en dåd eller skjønnhet, sprer hun ondskapsfulle bemerkninger og ubehag gjennom hele stykket.

Det er redselen for forfallet og en hang til det konforme som får Hedda til å søke trygghet i ekteskapet med Tesman: ”- Og da han så gik der og endelig med vold og magt vilde få lov til at forsørge mig –. Jeg véd ikke, hvorfor jeg ikke skulde ta' imod det? [...] Det var såmæn mere end mine andre opvartende venner var villige til, kære assessor.” (55f) Men med økonomisk trygghet følger det også plikter. Det voksende fosteret i Hedda er et fysisk fangenskap i egen kropp. Hedda avviser moderskapet fordi hun ikke har anlegg for morsrollen: ”Jeg har ikke anlæg til sligt noget, herr assessor. Ikke noget med krav til mig!” (64) Men hva slags krav er det hun avviser? Hedda avviser reproduksjonen, den dionysiske lov. Denne fornektelsen henger sammen med forestillingen om det lukkede rom i Hedda Gabler. Jeg har tidligere<sup>18</sup> nevnt at Rekdal bemerker at Hedda Gabler som få andre Ibsenkvinner er stengt inne i det lukkede rom. (Rekdal 2001:177)

Et selskapsværelse i mørke farger, uten vindu, med et bakre rom som ses gjennom en åpning, er Heddass arena i dramaet. Gjentatte ganger skritter hun opp sitt avgrensede område, og når affektene tar overhånd, stanser hun ved glassdøren og ser ut. (Rekdal 2001:177)

Denne beskrivelsen er ikke uriktig, men bildet av en Hedda som titter ut av glassdøren gir et inntrykk av en Hedda som lengter til friheten der ute. Det er Heddass egen dekadente holdning som har skapt det lukkede rom i *Hedda Gabler*, og rommet er låst fra innsiden hvor Hedda regjerer. Leser vi *Hedda Gabler*, ser vi at Hedda ikke finner noen frihet i det hun kan skimte fra sitt lukkede rom: ”Uh, – der har pigen sat altandøren åben. Her står ind et helt hav af sol. [...] Kære Tesman, træk forhængene sammen. Det gir mildere lys.” (18) Det eneste vi kan skimte av utsiden er en veranda og noen løvtrær i høstfarge. (6) Løvtrærne gir ingen frihetsfølelse til Hedda som bemerker det gule, visne løvet, og urolig fastslår at det allerede er

september. (22) Naturens gang der ute skaper uro hos Hedda Gabler på grunn av det voksende fosteret, og kanskje også fordi tidens gang betyr forfall og en bekreftelse på redselen for at hun har danset seg trett og at hennes tid er omme. Selv om Hedda hverken ønsker å tenke eller si noe om tidens gang og det uunngåelige forfallet, er det nettopp dette som har ført henne inn i giftermålet med Tesman og inn i en uheldig livssituasjon med "tarvelige" (63) livsvilkår.

## Klassiske henvisninger

I *Hedda Gabler* er "vinløv" nevnt flere ganger, og begrepet har skapt splid blant litteraturteoretikere. Else Høst kaller uttrykket "vinløv i håret" stykkets eneste "uomtviselige symbol." (Høst 1958:177) At en ellers ordknapp Hedda bruker en formulering som "vinløv i håret", viser ifølge Høst hva det dikteriske budskap i *Hedda Gabler* er, nemlig konflikten mellom idé og virkelighet. (Høst 1958:197) Mange har vært uenige med Else Høsts tolkning av vinløvet som et meningsbærende symbol.<sup>19</sup> For eksempel Tjønneland skriver at uttrykket vinløv i håret er et tomt emblem, og hevder at som en annen klassisk henvisning i stykket – navnet Diana – er begrepet inkonsistent og ironisk brukt. Tjønneland hevder at referansene klippes inn på en "egensindig" (Tjønneland 1993:56) måte, og tømmes for innhold.

Jeg er ikke enig i Tjønnelands påstand om at vinløvet i *Hedda Gabler* er et tomt emblem. Når Hedda Gabler referer til vinløvet, viser hun til Dionysos' hodebekledning. Begrepet bekrefter Heddass skjønnhetsideal. Ifølge myten dør Dionysos hver vinter og gjenoppstår hver vår. Men i Heddass skjønnhetsideal vil vinløvet alltid være grønt, ikke visnende som løvet på trærne i den hagen hun kan skimte gjennom glassdøren. Hun ser det visnende løvet i hagen og blir urolig fordi hun blir minnet om at det allerede er september. (22) Forfall, oppløsning og tidens sykliske gang er symbolisert gjennom Dionysos' død og gjenoppstandelse. Ved å avvise forfallet, avviser Hedda også gjenoppstandelsen. Moderskap er i bunn og grunn det samme som visnende løv, det er kun ved selv å forfalle at grønne spirer som den neste generasjonen kan vokse opp.

Vi finner flere klassiske henvisninger i *Hedda Gabler*. De er hverken ironiske eller tomme, som Tjønneland hevder over, men bakkanalet har stivnet som Heddass drøm om vinløvet, og jegerinnen Diana er i Ibsens stykke vulgarisert til en jegerinne etter menn – en selskapsdame. Om den famøse festen som Hedda lokker Løvborg til å bli med på, sier

---

<sup>18</sup> Se s. 18

<sup>19</sup> Se for eksempel Sigmund Skards opposisjon mot Høsts avhandling (Skard 1960) eller Sigurd Aa. Aarnes artikkel "Ibsens Hedda Gabler som sosial type og tragisk helt" (Aarnes 1981)

Tesman at det lignet et bakkanal. Et bakkanal er et vilt drikkelag, og var opprinnelig en fest for guden Bacchus, en romersk vingud med visse likhetspunkter med den greske vinguden Dionysos. Men leseren og Hedda får den ville festen gjenfortalt gjennom Tesman, som sier: ”Ja, jeg synes nu nærmest, at det måtte kaldes et bakkanal, jeg, Hedda.” (97) Jeg skal skrive mer om Tesman som en snusfornuftig representant for det apollinske senere. Her ser vi hvordan bakkanalet blir vurdert av en tilskuer, og ikke en deltager. Slik stivnes bakkanalet i gjenfortellingen av noe som kun kan oppleves og viser det apollinske blikket i et dionysisk ritual. Et annet symbol i *Hedda Gabler* finner vi i navnet og personligheten til den rødhårede sangerinnen Diana, som vi aldri møter, men som vi kun hører om. Skikkelsen spiller på Diana, en romersk gudinne som i den gresk-romerske kultursfæren smeltet sammen med greske Artemis, tvillingsøster til Apollo. Brack presenterer Diana i stykket som ”en vældig jægerinde – for herrerne” (105) Ironisk nok, for den romerske gudinnen Diana var gudinnen for blant annet jakt, men hun var også et symbol på kyskhhet. Ibsens Diana-skikkelse deler skjebne med hva Paglia mener er Artemis lagnad innenfor postklassisk kunst: ”she sank into erotic formula and lost her severity and coldness.” (Paglia 1991:78) Paglia hevder at postklassisk kunst femininiserer og passiviserer Artemis. (Paglia 1991:78) Diana i *Hedda Gabler* er en erotisert skikkelse hvis lidenskap er menn. På tross av en slik erotisering, som demper ned den harde, apollinske kyskheten vi finner i den greske Artemis og romerske Diana, har Ibsens Diana fortsatt maskuline egenskaper. Vi ser det i Bracks jegerinne-bemerkning, og spekuleringen Brack gjør om hva som har skjedd rundt Løvborgs død:

Har han villet trække pistolen op af lommen for at true hende? Og så er skuddet gåt af? Eller har hun revet ham pistolen ud af hånden, skudt ham, og stukket pistolen ned i lommen igen? Det kunde nok ligne hende. For hun er et håndfast pigebarn, den samme frøken Diana. (139)

Vi ser at Diana i stykket er krigersk nok til å drepe en mann, og åndsnærværende nok til å skjule det. I motsetning til *Hedda Gabler* er det mulig at Diana har klart å drepe Løvborg, men det har ikke skjedd i skjønnhet. Ibsens Diana er en mystisk kvinneskikkelse. Vi møter henne aldri, men hun vaker i bakgrunnen av stykket og er en viktig figur i Løvborgs dødsfall og kanskje også som et forvridd speil av Hedda. Der Diana er en håndfast og praktisk kvinne, sitter Hedda i et lukket rom og manipulerer andre menneskers handlinger med sinnets kraft og gjennom sosial manipulering til underkastelse og utslettelse. For Hedda er en destruktiv kraft. Heddas dekadente og dionysiske ideal bringer død, og vi ser også at hun gleder seg ved destruksjon. Bloom skriver om Hedda at: ”Her genius, [...] is for negation and destruction.” (Bloom 1994:351) At Heddas kraft er destruktiv og ødeleggende, blir også bemerket av Ross Shideler som mener at når Hedda brenner Løvborgs manuskript og ødelegger Løvborg og

Theas eventuelle fremtid, utøver Hedda den eneste makten hun har, som er ”ikkje til å kontrollere eller skape som ein gud, men til å øydelegge som ein, til å hindre liv og reproduksjon.” (Shideler 2001:170) Det er ved å brenne Løvborgs manuskript Hedda skaper sin form for dionysiske kunst. Dionysisk kunst er ekstase, den gjør virkeligheten beruset. Nietzsche beskriver en slik opplevelse på denne måten: ”Mennesket er ikke mer kunstner, han er blitt kunstverk.” (Nietzsche 1993:41) Vi ser at i Løvborgs død, forsøkt regissert av Hedda, er det underliggende en blanding av apollinske idealer og dionysisk virkelighet. På hvilken måte vi kan se Løvborgs død som Heddas ødelagte kunstverk, skal jeg komme tilbake til. Ekstasens gud, Dionysos, har i Hedda Gabler stivnet gjennom et estetisk søkende øye. Men hva har skjedd med lysets gud, den måteholdne Apollo? Også de apollinske prinsipper har i Hedda Gabler beveget seg et stykke fra det greske ideal. I Ibsens univers er det det småborgerlige som representerer det apollinske.



## **Apollinsk snusfornuft**

Heddass tragedie i stykket er ikke bare basert på hennes destruktive skjønnhetsideal. Den skyldes også gapet mellom hennes eget apollinske begjær og omgivelsenes forståelse av storhet. Hun er drevet av lysten etter makt, men de apollinske menneskene som omgir henne er ikke *maktmennesker*, men småborgerlige *fagmennesker*.

## **Maktmennesket og fagmennesket**

Hedda gifter seg med nettopp Tesman, ikke bare fordi han vil forsørge henne, men også fordi hun trodde Tesman ville bli ”en særdeles fremragende mand [...]” (55). Kontrasten mellom Heddass drømmer og den pragmatiske virkelighet blir ekstra stor når hun røper sin drøm om å se Tesman som statsminister. (63) Når det går opp for Hedda hvor latterlig dette ønsket er, bryter den bitre skuffelsen over livet frem: ”Det er disse tarvelige vilkår, jeg er kommet ind i –! (går henover gulvet.) Det er *dem*, som gjør livet så ynkelig! Så rent ud latterligt!” (63) Heddass idealer er bygd over det estetiske, og det tarvelige og latterlige står i direkte motsetning til det skjønnne. Heddass liv føles ynkelig fordi Hedda giftet seg med et *fagmenneske* i håp om at han var et *maktmenneske*. Den ufine navnesetting av ektemannen som ”fagmenneske” (54) er en betegnelse gjort for å vise det kjedelige ved Tesman: ”fagmennesker er slet ikke morsomme at reise sammen med. Ikke i lengden i alle fald”, (54) betror hun seg til Brack. I Heddass bakgrunn som generaldatter skimter vi maktidealet. Ifølge tjenestepiken Berte er Hedda ”svært fin på det” (7), noe frøken Tesman forklarer med bakgrunnen hennes som general Gablers datter. ”Det kan du vel tænke. General Gablers datter. Slig, som hun var vant til at ha' det, mens generalen leved.” (8) Heddass bakgrunn gir inntrykk av både status og rikdom, og det er i denne retningen Heddass ambisiøse apollinske begjær er rettet: Reell makt, ikke kjedelige bøker om ”den brabantiske husflid i middelalderen” (16) som er temaet for Tesmans nye bok. Hedda betror seg til Brack om hva hun føler over fagsnakk fra morgen til kveld: ”Og så dette her om husfliden i middelalderen – ! Det er nu det aller græsseligste!” (54)

I *Hedda Gabler* er det apollinske representert gjennom fornuften som er parodiert til snusfornuften. Det apollinskes storhet, verdighet og styrke er fraværende i det tesmanske hus. Hedda sitter igjen med et lærd og sosialt tilbakestående fagmenneske som skriver bøker som ingen innflytelse gir. Styrken i det opprinnelige apollinske ligger i skaperevnen, *imagination* – fantasien, tankeevnen, og evnen til å gjennomføre de planer fantasien vår skaper. Det er slik vi former naturen. Paglia mener at kvinnekjønnnet tilhører naturen og det dionysiske. En

kontroversiell bemerkning fra Paglia lyder: "If civilization had been left in female hands, we would still be living in grass huts." (Paglia 1991:38) For Paglia er det apollinske mannens sfære, og hun tilskriver konstruksjonen menn: "Construction is a sublime male poetry." (Paglia 1991:38) I en mindre spiss tolkning tilsier dette at det er apollinske verdier og kraft som skaper og konstruerer ting. Tesman er den viktigste apollinske karakteren i *Hedda Gabler*, og det er gjennom ham vi ser svakheten ved det apollinske. Vi ser Tesmans apollinske karakter i hans anstendighet, siviliserte fremtreden og lærde karakter. Tesman konstruerer, i form av det å skrive bøker, men det er også åpenbart at Tesman i sine konstruksjoner – eller bøker – viser at han mangler den apollinske kraften. Hedda kaller Tesman for "en svært flittig samler". (55) Bryllupsreisen har han brukt til å samle avskrifter av andre menneskers verk: "Tænk dig, du, tante, – hele den kufferten havde jeg stoppende fuld af bare afskrifter. Det er rent utroligt, du, hvad jeg har fåt samlet sammen rundt om i arkiverne." (10) Og før han kan tenke på å skrive noe selv, må han ordne i tekstene han har samlet: "For resten kan det komme til at vare længe med den bogen endnu. Jeg har jo disse vidtløftige samlinger, som må ordnes først, ser du." (17) Også tanten bekrefter Tesmans hang til kategorisering: "Ja, ordne og samle, – det kan du rigtignok." (17) Tesman er en samler og ikke en skaper. Det er noe kraftløst i denne formen for arbeid, som viser oss Tesmans personlighet. Vi ser det kraftløse i den unnnvikende oppførselen hans når noen presser ham, for eksempel Hedda, som vil kjøpe et ekstra piano han egentlig ikke har råd til. Tesman svarer: "(*lidt forsagt*). Ja, – det kan vi jo også gjøre." (24) Eller når hans tante påpeker hvor dyrt det blir med det nye huset og alle nyvinningene. Tesman "(*ser lidt forsagt på hende*). Ja, det blir vel kanskje det, tante?" (14) Tesman er med sin snusfornuftig apollinske og småborgerlige holdning så avstengt fra den dionysiske syklus at han – tross alle hint fra sin tante – ikke engang forstår at hans kone er gravid. Også forholdet til tanten opprettholder bildet av et svakelig apollinsk ideal. Ved å la Tesman bli oppdratt av sine to jomfruelige tanter, viser Ibsen det *ufruktbare* preget i Tesmans personlighet. Det er ingen altoppslukende mor som har oppdratt Tesman, forholdet mellom ham og tanten er en samfunnsmessig konstruksjon som har trådd i stedet for døde biologiske foreldrene. På tross av at mor-barn-relasjonen er fraværende, har Tesman konstruert en symbolsk navlestreng til tanten som han aldri har løsrevet seg fra. Navlestrengen er båret ut av et ufruktbart forhold, av en ufruktbar kvinne, samtidig som den viser Tesman som en liten "tantegutt". Tesman er fratatt den dionysiske mor-barn kraften, og har aldri klart å løsrive seg fra den konstruerte navlestrengen, som har vist seg langt sterkere enn den biologiske navlestrengen til hans mor. Gutten er løsrevet fra moren, og har erstattet en virkelig navlestreng med en uselvstendig tilknytning til tanten som

behandler ham som en gutt i stedet for en mann. Barnets trang til opprør og avstand fra sin mor i oppveksten har aldri vist seg i forholdet mellom Tesman og tanten. Den konstruerte navlestrengen brister ikke, slik den biologiske er dømt til å gjøre. Tesmans konstruerte navlestreng er båret ut av det ufruktbare i motsetning til det fruktbare, og Ibsen viser at det ufruktbare ved gutt-tante-relasjonen er smittet over i Tesmans personlighet, i den ikke-skapende fantasien hans. Det *ufruktbare* i Tesmans personlighet kulminerer i stykkets slutt hvor han sitter igjen med en død kone og et dødt foster. Tesmans svakelige fantasi eller *imagination*, blir også tydelig i forhold til hans akademiske konkurrent Løvborg, som har skrevet om fremtidens kulturmakter og fremtidens kulturgang. Tesman finner emnet merkelig og sier: "Slikt noget kunde det aldrig falde mig ind at skrive om." (69) Løvborg som ellers har en dionysisk dragning mot rus og oppløsning, viser en apollinsk forestillingsevne som Tesman misunner ham:

Nej, Hedda, du kan aldrig tro, hvad det blir for et værk! Det er visst næsten noget af det mærkeligste, som er skrevet. [...] Da han havde læst, – så kom der noget stygt over mig. [...] Jeg sad og misundte Ejler, at han havde kunnet skrive sådant noget. (97)

Mens Tesman skriver en detaljert bok om huslige detaljer fra middelalderen, har Løvborg skrevet om fremtiden i et verk hvor han selv er nødt til å skape nye forestillinger, i motsetning til Tesman som bare kan kategorisere. Tesman mangler forestillingsevnen, og styrken til å skape. Hans apollinske dyder er uten storhet, og representerer det apollinske slik det arter seg i *Hedda Gabler*: snusfornuftig og ufruktbart.

Også Heddas apollinske begjær viser det ikke-skapende i form av at for henne har makt forrang for det å skape. Hedda gjør det for eksempel klart for tjenestepiken samme natt de kommer hjem fra bryllupsreisen at hun nå må kalle Tesman for doktor. (8) Hun bryr seg om den status og dermed makt, en slik tittel kan gi, men Tesmans akademiske arbeid har hun ingen interesse eller respekt for. Hedda maktbegjær er ikke utelukkende dionysisk eller apollinsk, men en balansegang mellom de apollinske og dionysiske verdiene i henne. Hedda utøver sin makt for det meste gjennom et redskap jeg har kalt *vilje-til-kontroll*. Begrepet er en avart av det nietzscheanske begrepet *vilje-til-makt*.<sup>20</sup> Paglia sorterer *vilje-til-makt* under det dionysiske, slik Nietzsche også i utgangspunktet gjorde: "Aggression comes from nature; it is

---

<sup>20</sup> Jeg skal ikke gå inn i den komplekse debatten om begrepet "vilje-til-makt"s (*Wille zur Macht*) skiftende betydning for forskjellige filosofer. Nietzsche foregrep begrepet *Wille zur Macht* (vilje til makt) med *Machtgelüst* (maktbegjær) i *Der Wanderer und sein Schatten* [1880] I 1886 publiserte Nietzsche denne og to deler til, som ble til boken *Menschliches, Allzumenschliches* (Nietzsche 1996). *Machtgelüst* (maktbegjær) blir også nevnt i *Morgenröte* [1881] (Nietzsche 2007). *Wille zur Macht* ble brukt første gangen i *Also sprach Zarathustra* [1883-1885] (Nietzsche 1962) og ble utviklet i hans senere arbeid. Nietzsche fikk aldri skrevet

what Nietzsche is to call the will-to-power.” (Paglia 1991:2) Hun bruker betegnelsen vilje-til-makt om aggresjon på et primitivt og primært plan. Vilje-til-makt er for Paglia førhistorisk, eller førkulturelt, og kommer fra dypet av det dionysiske: “The passion for dominance [...] a prehistoric triumph of the will. [...] [A]ggression and violence are primarily not learned but instinctual, nature’s promptings, bursts of primitive energy from the animal realm that man has never left.” (Paglia 1992:105) Det instinktive ved vilje-til-makt blir understreket av Paglias kobling av begrepet til sex og vold. ”Rape is the sexual expression of the will-to-power, which nature plants in all of us and which civilization rose to contain.” (Paglia 1991:23) Sivilisasjonens formål er å holde vilje-til-makt under kontroll. Vilje-til-makt kan ikke slukkes fullstendig, men den kan begrenses gjennom å tilpasse den til apollinske verdier i et sivilisert samfunn.

---

ferdig boken med den planlagte tittelen *Der Wille zur Macht*, men Elisabeth Förster-Nietzsche og Peter Gast har utgitt en tekst som er bygget på Nietzsches notatbøker om emnet. (Nietzsche 2007)

## ***Vilje-til-kontroll***

Begrepet *vilje-til-kontroll* spiller på Nietzsches vilje-til-makt. *Vilje-til-kontroll* står ikke i opposisjon eller som en apollinsk parallell til vilje-til-makt, men dekker den mer sosialt tilpassede delen av vilje-til-makt. Jeg skiller ut begrepet fordi vilje-til-makt etterhvert har fått et så stort betydningsområde at det er nødvendig med en klar definisjon når det skal benyttes. *Vilje-til-kontroll* innebærer en dionysisk sadomasochistisk form, forvandlet med apollinsk finesse til sosial kontroll og underleggelse. *Vilje-til-kontroll*, som er det redskapet Hedda bruker for å få makt over andre, er bygd over et hierarkisk system som ikke kunne eksistert uten hemmelighetsfremmende mekanismer som skam og skyld. Måltrettet aggresjon må sees som apollinsk. Om det finnes en gresk gud for vilje-til-kontroll, må det være Athene, krigergudinnen. Athene – den greske gudinnen av heroiske bedrifter og den disiplinerte krig, er aggressiv, men født av apollinsk materiale. Paglia kaller henne "Apollo's equal" (Paglia 1991:81) og plasserer henne i det apollinske gudespekteret. (Paglia 1991:81) Murray beskriver henne slik: "Athena is an ideal, an ideal and a mystery ; [sic!] the ideal of wisdom, of incessant labor, of almost terrifying purity" (Murray 2003:71). Murray fokuserer på apollinske idealer i beskrivelsen av Athene: Det idéelle, visdom, dyd gjennom evig arbeid, en nesten skremmende renhet. Det krigerske i Athene, koblet med apollinsk hierarkisk tankegang er egenskaper speilet i vilje-til-kontroll.

Vilje-til-kontroll forholder seg til et sosialt hierarkisk system, og handler om måltrettet ødeleggelse eller underleggelse gjennom mer sosialt tolererte virkemidler enn ukontrollert vold. Paglia hevder: "I called Dionysian impulses sadistic, but the proper term is sadomasochistic, both active and passive." (Paglia 1991:218) I *Hedda Gabler* finner jeg klare tegn på sadomasochisme. Den språklige sadomasochismen, et uttrykk for Hedda vilje-til-kontroll, utøves aktivt mot alle hun snakker med, med et mulig unntak for Brack. Forklaringen på at Brack unnslipper Heddas sosiale manipulering, er at Brack fungerer som Heddas alter ego. Brack er et bilde på en mannlig Hedda uten idealer, og de to har også flere fellestrekk. Begge frykter forfallet i det å eldes. Hedda gifter seg av redsel for å ha danset seg trett, et emne som er så ømtålig for henne at hun hverken vil si eller tenke noe mer på det. (55) Brack på sin side kler seg "lidt for ungdommeligt for sin alder" (41) og fremstår som en uforbederlig ungkar med sine ungkarsgilder. (66) Hedda identifiserer seg mer med Brack og deres felles krets enn det hun gjør med ektemannen. Når Hedda snakker om bryllupsreisen, forteller hun hvor gruelig kjedelig hun har hatt det og regner med at han forstår henne: "Ja, De kan da vel selv tænke Dem –! Sådan i et helt halvt år aldrig at træffe på et menneske, som

kender en smule til *vor* kreds. Og som en kan tale med om vore egne sager.” (53) Både Brack og Hedda har en ærbar fasade som dekker over mer lurvete trekk. Assessor Brack inviterer med Tesman på ungkarsgilde og styrer pengene hans, samtidig fører han upassende samtaler med Tesmans kone, hvor han foreslår seg selv som en deltager i et trekantforhold.<sup>21</sup> (56-58) Brack er også den eneste Hedda spøker med (56) uten at det ligger en sosialt ubehagelig tone i spøken, og som hun ler i samtale med (41) uten at det er hån med i bildet. Han er også den eneste i stykket som gjør Hedda utrygg, hun kaller ham ”et farligt menneske” (107). Av ham får Hedda smake vilje-til-kontroll brukt mot seg selv. Hedda er sårbar mot denne metoden på grunn av den sårbare apollinske delen i henne som er konform og redd for skandale. Det gir Brack anledning til å presse henne seksuelt. Hedda og Brack er like når det gjelder redsel for forfallet, det upassende under et glatt ytre, og viljen til å skade andre ved hjelp av hemmeligheter. Det er én ting som skiller dem: Hedda er en idealist, mens Brack ikke er det. På slutten av stykket ser vi også at Hedda og Brack skiller veier. Hedda tror Løvborg har dødd i skjønnhet, og når Brack smiler litt av ordene hennes om skjønnhet og mot, sier hun: ”Å, jeg véd nok, hvad De vil sige. For De er dog et slags fagmenneske, De også, ligesom – nå!” (133) Men selv når hun her tar avstand fra Brack på denne måten, gjør hun det på en redelig måte, og ikke på en sadistisk og subtil måte som med de fleste andre aktørene. Den eneste gangen hun håner ham, er i sin siste replikk som jeg skal skrive mer om senere.

Hedda har en rekke replikker som hun bruker for å få de rundt seg til å føle seg sosialt underlegne, røpe hemmeligheter eller gjøre som hun vil. Mannens tante hilser hun for eksempel med: ”Godmorgen, kære frøken Tesman! Så tidlig på visit? Det var jo venligt.” (17) Frøken Tesman svarer med å bli ”*noget forlegen*”. (17) Ved en tilsynelatende uskyldig bemerkning har Hedda satt ektemannens tante på plass ved å gi signaler om at hun har oppført seg upassende og egentlig ikke er ønsket. Gjennom denne typen antydende replikker får Hedda Gabler menneskene rundt seg til å føle seg ukomfortable og klossete. Dette er vilje-til-kontroll i praksis. Som den vanskelige kvinne hun er, sprer Hedda sosialt ubehag gjennom finslepen bruk av vilje-til-kontroll. Heddas vilje-til-kontroll er maktutøvelse og overgrep innenfor apollinske rammer. Den viser også hvordan Hedda har overlevd som personlighet uten å gå gjennom skandaler, hun har hele tiden holdt det dionysiske opprøret innenfor apollinske rammer, slik at hun har beholdt det konforme aspektet. Balansen i Heddas todelte apollinske begjær, som består av det konforme og maktbegjæret, er i ferd med å forrykkes, for

---

<sup>21</sup> Brack foreslår et slikt arrangement for Hedda i en fortrolig samtale: ”Véd De hvad, – et sådant – lad mig sige, et sådant trekantet forhold, – det er i grunden en stor behagelighed for alle parter.” (56)

Hedda ønsker seg en sterkere makt enn konformitet kan gi henne, nemlig makten til å drive et menneske inn i døden for å skape en dåd.

I møte med fru Elvsted (Thea) får Hedda seg en overraskelse. Thea virker mer eller mindre immun overfor Heddas vante kontrollgrep. Heddas forsøk på å finne svakheter ved Thea, som utroskap, eller ved å gjøre narr av hennes naive talemåter, virker ikke slik det er tilsiktet. Hedda finner for eksempel raskt sprekker i historien til Thea som først later som om det er mannen hennes som har sendt henne til byen for å finne Løvborg. I replikkskiftet er det nesten som om vi ser Heddas nese være, hun trykker med fingeren der hun tror det er et sår. Thea sier at hennes mann bryr seg lite om andre, men fra før har hun latt som om det er mannen hennes som har sendt henne for å lete etter Løvborg. Så Hedda påpeker at Theas mann må i det minste være svært glad i Løvborg, noe Thea gir uttrykk for ikke er tilfelle. I ansiktet til Hedda ser vi smilet som hun ofte har under lignende ubehagelige replikker: ”Men, kære, – jeg synes da, at når han sender dig helt herind til byen efter ham – (*smiler næsten umærkeligt.*) Og desuden så sa' du det jo selv til Tesman.” (36) Men Thea bryter slett ikke sammen eller prøver å bortforklare det faktum at hun er reist fra mannen. I stedet svarer hun: ”Nej, – jeg får lige så godt sige dig det først som sidst! For det kommer jo så for dagens lys alligevel.” (36) Thea står åpent for sine egne handlinger, og dermed fungerer ikke Heddas vilje-til-kontroll, som er bygd på hemmeligholdelse og skam. Heller ikke vanlig latterliggjøring fungerer på Thea, som er for naiv til å merke hånet. Hedda gjør narr av Theas pompøse talemåte ved å imitere språket, hun ”(*dølger et uvilkaarligt hånsmit*). Du har altså genoprejt ham, – som man siger, – du, lille Thea” (38). Men Thea legger slett ikke merke til hånet, og svarer i fullt alvor tilbake: ”Ja, det siger han selv i det mindste.” (38)

Hedda får ikke underlagt seg fru Elvsted ved sin vanlige metode, og oppfører seg også helt annerledes mot Thea enn hun gjør mot de andre karakterene i stykket. Den psykiske sadomasochismen fungerer ikke, og Heddas behov for å underlegge seg Thea går dermed i en retning av fysisk sadomasochisme. Hedda som ellers har et avmålt kroppspråk, blir nærgående mot fru Elvsted på en fysisk måte. Fru Elvsted er også beskrevet utseendemessig som en myk kvinne. Hun har en sped skikkelse, og ansiktsformene hennes er vakre og bløte. Øynene hennes er inngående beskrevet. De er lyseblå og store, runde og litt fremstående. De har et forskremt og spørrende uttrykk (25) i motsetning til Heddas øyne som er stålgrå og uttrykker en kald, klar ro. (17) Karakteriseringene signaliserer styrkeforholdet mellom de to og viser Hedda som dominant i forhold til en underkastet fru Elvsted. Beskrivelsen av fru Elvsted gir et inntrykk av en kvinne som kan utnyttes, som et uskyldig vesen, et seksualisert

barn. De lyseblå, runde øynene gir henne et barnlig og naivt preg. Reaksjonene hennes på Heddas mange tilnærmelser gir også inntrykk av en masochistisk passivitet: Når Hedda kniper henne i armen, svarer Thea med et svakt au. (87) Og når Hedda slår amene lidenskapelig om henne og sier: "Jeg tror, jeg svi'er håret af dig alligevel" (89), er Theas reaksjon ikke å kjempe imot, men i stedet å si passivt: "Slip mig! Slip mig! Jeg er ræd for dig, Hedda!" (89) Når Hedda tvinger seg på Theas kropp, tar Thea imot i stedet for å kjempe tilbake. Heddas oppførsel mot Thea viser en vilje-til-kontroll som er bikket over i dionysisk, kroppslig retning. Hedda "drager" Thea nesten med makt mot døråpningen, (90) og hun "drager" Thea ned på sofaen. (26) Hun flytter seg nærmere på taburetten og kysser Thea på kinnet. (32) Hun vender seg mot henne og klapper henne. (84) Hun tvinger fru Elvsted ned i en lenestol (31) og slår henne lett over hånden. (34) Hun klyper henne i armen (87) og slår armene lidenskapelig om henne. (89) Hun stryker Theas hender (38) og stryker henne også lett over håret. (81) Theas hår er et yndet objekt for Heddas begjær og hun farer lett med hendene gjennom Theas hår også senere i stykket like før hun skyter seg. (140) Begjæret Hedda viser for Thea er unikt, fordi det er fysisk. Hun viser ikke et slikt fysisk begjær etter noen annen i stykket, så visst ikke ektemannen, men heller ikke Løvborg, som hun jager vekk med pistolene når han nærmer seg henne fysisk. (79)

### **Heddas pistoler**

Pistolene er Heddas yndlingsgjenstander, og hun leker seg med dem gjennom hele stykket. Disse pistolene har også en sammenheng med vilje-til-kontroll. Pistolene er en fysisk manifestasjon av Heddas vilje-til-kontroll og et symbol for Heddas ideal. Av alle gjenstander som omgir Hedda er portrettet av hennes far, som henger over sofaen, det eneste man kan sammenligne med pistolenes betydning. Men portrettet er et passivt symbol, i motsetning til pistolene, som er rekvisitter brukt aktivt. Portrettet er nevnt kun en gang i beskrivelsen av scenen, akt 1: "*Over denne sofa hænger portrættet af en smuk ældre mand i generalsuniform*" (6), men det er tilstedeværende gjennom hele stykket, som en stum og knugende ramme som forteller om Heddas storslagne fortid og hennes tilknytning til sin far. Pistolene springer ut fra den samme symbolverden. Hedda har arvet eller fått pistolene fra sin avdøde far. Hun kaller dem: "General Gablers pistoler" (49), men har før også omtalt dem som: "Mine pistoler". (49) Hva betyr det at pistolene i Heddas øyne er koblet til hennes far, og hva betyr pistolene for Hedda? For å kunne svare på dette må vi se på i hvilke situasjoner de dukker opp fysisk, eller som samtaleemne. De dukker opp i seks ulike scener. Den første gangen pistolene dukker opp, er i samtalen mellom fru Elvsted og Hedda. Vi får vite at en "kvindeskygge" (39) fra



Løvborgs fortid en gang truet Løvborg med pistoler. Denne hendelsen blir omtalt ved to anledninger til, i samtale mellom Løvborg og Hedda, og det blir klart at den ukjente kvinnen som truet Løvborg, er Hedda selv. (79, 116f) Den andre gangen pistolene dukker opp, er det i samtale mellom Tesman og Hedda. Det viser seg at Tesmans økonomiske løfter ikke lar seg gjennomføre, og Hedda sier (på en nokså hånlige og skremmende måte) at hun vil muntre seg opp med pistolene. Det er tydelig at Tesman blir redd av at Hedda sier dette, han snakker med angst i stemmen, og trygler Hedda om å ikke røre de ”farlige tingesterne” (49). I den tredje scenen hvor pistolene dukker opp, ser vi dem i bruk. Det er når Hedda leker seg med pistolene og skyter etter Brack for spøk i luften like ved ham, når han kommer på besøk (50). Den fjerde gangen pistolene dukker opp i *Hedda Gabler* er i samtalen med Løvborg som jeg refererte over, når det blir klart at Hedda er den ukjente kvinnen som truet Løvborg. (79) Den femte gangen pistolene spiller en rolle i stykket er når Hedda gir Løvborg en av pistolene slik at han skal dø i skjønnhet, og det viser seg at det er den samme pistolen hun har truet ham med før. (116f). Den sjette og siste gangen pistolene dukker opp, er i siste akt. Brack forteller at han gjenkjenner pistolen som Løvborg er skutt med (138) og etter denne samtalen bruker Hedda selv den andre pistolen når hun begår selvmord ved å skyte seg gjennom tinningen. Dette foregår bak et forheng i bakværelset, og vi hører skuddet. (142).

Jeg skrev at pistolene er et symbol for Heddas ideal, men de er også en oppfyllelse av det samme idealet. De er truende og dødbringende, og er dermed farlige uten å være skandaløse, og de har evnen til å bringe skjønnhet gjennom et dødelig og renslig skudd i tinningen. De er konforme og estetisk tilfredsstillende på samme tid. At Hedda er sin fars datter mer enn Tesmans kone blir poengtert i stykkets tittel, og i det faktum at både Brack og Løvborg kaller henne Gabler i stedet for Tesman. (73f, 138) Pistolene knytter henne også til generalen. Ved å kalle dem henholdsvis: ”Mine pistoler” (49) og: ”General Gablers pistoler” (49), understreker Hedda at hun først og fremst er generaldatter, ikke en ussel doktors hustru. For Hedda betyr pistolene makt. Jeg skrev at pistolene er en fysisk manifestasjon av vilje-til-kontroll fra Heddas side, og både pistolene og vilje-til-kontroll er Heddas fremste redskaper i begjæret etter makt. Hun bruker begge deler for å styre Løvborg dit hun vil: Vilje-til-kontroll for å lokke ham ut på drikkegilde, og pistolene for at han skal dø i skjønnhet. Det er ved å røpe fru Elvsteds engstelse for Løvborg, at Hedda dytter Løvborg utenfor kanten. Hun overdriver fru Elvsteds manglende tiltro til ham ved å bruke beskrivende ord som ”forstyrret” (84) og ”dødelige angst” (84), og gjør at Løvborg bittært utbryter: ”*Det* var altså kammeratens frejdige tro på mig” (84) før han begynner å drikke av punchglassene som Hedda på forhånd

har tatt med inn i stuen. Når Løvborg sprekker, sender Hedda ham av gårde på Bracks ungkarsgilde for å lese manuskriptet sitt høyt. I Else Høsts lesning av *Hedda Gabler* ser vi at Høst mener at Heddas fremstøt for å sende Løvborg ut på ungkarsgildet er et forsøk på å oppnå *det skjønne* her på jorden. Når gildet ender i et bakkanal, mener Høst at Hedda ser sin idealverden styrte i grus, og at det er derfor hun ikke lenger tror på vinløvet. (Høst 1958:189) Min tolkning av Heddas handlinger er at Hedda ønsker å destruere Løvborg, og gjennom dette oppnå befrielse. I et forsøk på å bekjempe ekstremiteter innenfor Dionysos-kulten, ritualiserte grekerne Dionysosdyrkernes ekstatiske gudsdyrkelse. ”Dansegalskapen ble til en kultisk dans, raseriet ble til salig henrykkelse, og det guddommelige vanviddet ble til en like så guddommelig velsignelse, ja befrielse.” (Hjortsø 2005:89) Dionysos har to tilnavn som beskriver hans to vesen. Det ene er *Lysios*, som betyr befrieren, og det andre er *Bakkhos*, som betyr den rasende. (Hjortsø 2005:89) Når Hedda manipulerer Løvborg til å gå på festen, er det ikke en handling i *Lysios*’ ånd, det er *Bakkhos* som driver Hedda. *Lysios* oppnås gjennom *bakkhos*. Gjennom vilje-til-kontroll har hun gjennomført første steg i planen om å gjøre Løvborg til sitt eget personlige kunstverk, for å oppnå befrielse – det vil si en fyldestgjørelse av Heddas dekadent-dionysiske ideal. Hedda sier hun ikke tror på vinløvet, for hun kjenner Dionysos’ syklus og vet at vinløvet er dømt til å visne. Ved å plukke vinløvet før det faller, vil Hedda lage en eviggrønn bukett. Dette er Løvborgs død for Hedda.

Løvborgs død må altså sees som Heddas kunstverk. Hun benytter seg av vilje-til-kontroll for å få Løvborg til å miste kontrollen over sitt nåværende, ordentlige liv. I *Sexual Personae* (1991) skriver Paglia at i naturen smelter alt, og det mest effektive våpenet mot det flytende i naturen, er kunst. Hun hevder at kunst er å stenge *inne*, for å stenge *ute*. Å fikse, det vil si å stilne, fastholde eller fokusere på et objekt, er essensen av det å skape kunst. Kunst er en ritualistisk fastbinding av naturen som er en evig bevegelsesmaskin. For kunst skaper ting. I naturen, mener Paglia, eksisterer ingen objekter. Det dionysiske er naturens ktoniske, flytende evne, mens det apollinske gir form og skiller objekter fra hverandre. (Paglia 1991:28-30) Jeg ser Heddas forsøk på å omskape Løvborgs død til sitt eget personlige kunstverk som et forsøk på å skape et fiksert og estetisk bilde av livskraft. Om Løvborgs angivelige selvmord sier Hedda til Brack: ”Og så nu – det store! Det, som der er skjønnhet over. Det, at han hadde kraft og vilje til at bryde opp fra livsgildet – så tidlig.” (133) Det største ved Løvborgs død, er for Hedda at det var ham selv som brøt opp fra livsgildet, at han viste sin styrke ved å avbryte livet istedet for å dø hen naturlig av seg selv. Heddas glorifisering av en (for) tidlig død viser avskyen hennes for forfallet. Løvborgs dåd ligger i viljen, og skjønnheten ligger i det ikke-

kroppslige. Det ligger kraft og vilje i det å avbryte noe før det forfaller. Hedda foretrekker at Løvborg skyter seg i tinningen fordi det er ikke-kroppslig og renslig, og fordi det symboliserer drapet på (snus)fornuften, det tørre, det kjedelige.

I bildet av livet som et livsgilde, ligger det at Hedda setter opp en masse av mennesker rundt et bord, og at Løvborg, som bryter opp, blir unik og noe stort. Dåden er apollinsk inspirert i form av det individuelle, det storslagne ved Løvborgs egen handling. Den dionysiske idéen er representert ved ødeleggelsen av livet, og kombinasjonen gjør Heddas kunstverk fullkomment dekadent. Hedda ønsker at Løvborg skal dø en kontrollert og planlagt død, en skjønn død. Dette vil oppfylle Heddas dekadanse, som er det apollinske dratt under av en dødelig dionysisme, som til gjengjeld er stivnet av et apollinsk blikk. Når Hedda gir Løvborg en av sine to pistoler, binder hun seg selv og Løvborgs død sammen. Hun gir ham pistolen som en erindring, noe som overrasker Løvborg: ”Den der? Er *det* erindringen?” (116) Løvborg ser på henne, og er overrasket fordi Hedda har truet ham før med den samme pistolen, og han skjønner ikke hvorfor Hedda vil at han skal erindre det. Hedda understreker denne hendelsen, hun ”(*nikker langsomt*). Kan De kende den igen? Den har engang været løftet imod Dem.” (117) Løvborg sier at hun skulle brukt den den gang, og Hedda svarer ved å oppfordre ham til å bruke den nå. (117) Ved å bruke den pistolen som Hedda en gang ikke avfyrte mot ham, til å begå selvmord, vil Løvborg fullføre den handlingen Hedda ikke utførte fordi hun var for feig og konform. (79)

## ***En idealistisk død***

Heddass liv er styrt av et dekadent ideal, som er overordnet alt annet for Hedda. Slik sett er Hedda bildet på den sanne idealist. Løvborg sammenligner det å miste sitt eget manuskript med det å miste sitt barn. Hedda svarer: ”Ah, – men til syvende og sist, så – så var da dette her bare en bog –” (116) Løvborg benekter dette ”bare” ved å svare: ”Theas rene sjæl var i den bog.” (116) Heddass svar viser verdien hun tillegger mennesket i forhold til idéen. Hun benekter ikke Løvborgs forestilling om at boken inneholder Theas sjel, tvert imot bekrefter hun den ved å svare: ”Ja, jeg forstår det.” (116) Heddass ”bare” er knyttet til ikke bare verdien av en bok, men også verdien av Løvborgs fortvilelse og til Theas sjel. Når Løvborg forteller at han har tenkt til å begå selvmord, oppfordrer Hedda ham til å gjøre det i skjønnhet. Det er ingen nøling i hennes oppfordring, tvert i mot går hun ivrig et skritt nærmere (116) som en oppfordrende gest. Her ser vi at ”bare” i Heddass replikk sitert over, også er knyttet til Løvborgs livsverdi. Det er i døden Løvborg er verdifull for Hedda. Hun løsriver idéene fra alle sosiale relasjoner og verdier, og er villig til å ofre eget og andres liv for at det skal falle ”et skær af uvilkårlig skønhed” (133) over en ellers tarvelig virkelighet. Heddass idealisme er så ren at det er kun gjennom oppfyllelse av idéen, at mennesket kan få verdi. Først når Hedda tror Løvborg har dødd en skjønn død, lar hun lovordene falle om ham: ”Ejlert Løvborg har gjort op regningen med sig selv. Han har havt mod til at gøre det, som – som gøres skulde.” (130) Tilsvarende mister Løvborg verdi når hun like etter får vite at Løvborg ved ulykke eller forsett har blitt skutt i underlivet. Hedda får et uttrykk av ekkelhet i ansiktet (135) og snakker nå om ”det latterlige og det lave” (135) og de skandaløse omstendighetene rundt Løvborgs død er noe motbydelig, som Hedda mener ikke er hennes sak. (139)

Heddass personlighet er til dels stram og tillukket, men den lille stunden hun tror at Løvborg har dødd en skjønn død for egen hånd, møter vi en helt annen Hedda enn vi har sett før. Hun tror idealet er oppfylt, hun tror hun har skapt et ”kunstverk” som kan gi hennes eget liv skjønnhet og rettferdiggjørelse. Den strenge og lukkede Hedda snakker nå om en opplevd befrielse: ”En befrielse at vide, at der dog virkelig kan ske noget frivilligt modigt i verden. Noget, som der falder et skær af uvilkårlig skønhed over.” (133) Den befridde Hedda har en helt annen holdning enn den bitre, desperate personligheten hun viser ellers i stykket. Heddass bitterhet mot sin egen skjebne har blitt markert flere steder i teksten: ”Det er disse tarvelige vilkår, jeg er kommet ind i –! (*går henover gulvet.*) Det er *dem*, som gør livet så ynkeligt! Så rent ud latterligt! –” (63) Når Tesman endelig forstår at han skal bli far, er Heddass reaksjon desperat. Hun knuger hendene som fortvilet og sier: ”Å, jeg forgår, – jeg forgår i alt dette

her!” (124) En klagesang over å oppfylle det hun anser som sin egne skjebneforbannelse ser vi også når hun finner ut hvordan Løvborg egentlig har dødd: ”(ser op på [Brack] med et udtryk af ækelhed). Det også! Å, det latterlige og det lave, det lægger sig som en forbandelse over alt *det*, jeg bare rører ved.” (135) Heddas raseri og bitterhet kommer av at hun ikke greier å oppfylle egne dekadente idealer om makt og skjønnhet bygd på idealene hennes om apollinsk makt og dionysisk ekstase. Når Løvborgs død viser seg å ikke være et ”kunstverk”, men noe latterlig og lavt, er Heddas befrielse over. Vi ser at det destruktive ved Hedda er nettopp knyttet til idéen, ikke relasjoner. Hedda ønsker at Løvborg skal dø, ikke fordi hun elsker eller hater Løvborg, men fordi hun innbiller seg at han er passende materiale for en oppfyllelse av et slikt skjønnhetsideal. Dette betyr ikke at Løvborg ikke er viktig for Hedda, slik Templeton foreslår: ”There is no tenderness in Hedda’s feeling for Løvborg, only passion, and in the end, made utterly selfish by her misery, she does not care whether he – or anybody else – lives or dies.” (Templeton 1997:224) Templeton mener at Hedda på slutten ikke bryr seg om Løvborg (eller noen andre) lever eller dør. Dette er feil, for Hedda er Løvborgs død ytterst viktig, siden meningen med Heddas liv står og faller med Løvborgs død.

### **Det lukkede rom åpner seg**

Heddas personlighet er som et lukket rom, og det er først i forbindelse med døden hun åpner seg. Heddas død er en idealistisk død, fordi den er skapt av idealene hennes. Heddas uunngåelige død ligger i det estetiske heller enn det praktiske, i personlighet og ikke reelle omgivelser. Ved å skyte seg gjennom tinningen, skaper hun en dåd i skjønnhet. Og slik utsletter hun også den apollinske fornuftsdel. Den apollinske fornuftsdel i Hedda er det konforme i henne. Hun strekker seg etter mektige apollinske idealer, men redselen for skandale holder henne tilbake. Redselen for skandale er bygget over de samme prinsipper som gjør at Hedda kan bruke vilje-til-kontroll: hemmeligholdelse og skam, siviliserte egenskaper.

En tolkning av hvorfor Hedda må dø, er at Brack holder på å få makten over henne og at Hedda ikke kan leve med en slik redusering. Toril Moi skriver for eksempel: ”Bracks makt over Hedda, [...] reduserer Hedda til en rolle der hun vil bli nødt til å akseptere en underdanig posisjon som avhengig og hemmelig elskerinne.” (Moi 1983:52) Men ser vi nærmere på samtalen mellom Brack og Hedda, hvor det blir klart at han gjenkjenner Løvborgs pistol, ser vi at Hedda har et helt reelt valg som hverken innebærer skandale eller død. Hun kan lyve. Brack selv foreslår denne løsningen med et skuldertrekk: ”Der er jo altid den udvej, at pistolen er stjålet.” (138) Denne muligheten burde heller ikke innebære noen samvittighets kvaler for Hedda, som ellers har løyet seg gjennom hele stykket. Det eneste hun

trenger å si er at Løvborg har stjålet pistolen, men Hedda sier fast at hun heller foretrekker døden enn å si noe slikt. (138) Hvorfor vil hun heller dø? Hun har hittil vist lite ømhet for Løvborg og Hedda er i utgangspunktet ikke troende til å ville dø for å beskytte en manns rykte. Løvborg er uansett så diskreditert etter sin skandaløse død at om han skulle ha stjålet en pistol fra Tesmans ville det neppe gjort ettermælet hans verre. Heddas grunn til å lyve må dermed være en annen. Hedda ønsker ikke å lyve fordi løgnen ville skitne til *hennes* dåd. Resultatet av hennes dåd, arbeidet med å oppfylle et ideal om skjønnhet, har skapt noe motbydelig. ”Men alt dette modbydelige kommer jo ikke mig ved” (139), sier Hedda. Skitner hun derimot til sine egne handlinger ved å fornekte dem, ved å lyve og si at Løvborgs død ikke er hennes verk, da ville det angå henne, for slik ville hun skitnet til ikke bare seg selv, men sitt eget ideal. Så Hedda vil ikke lyve om dette ene.

I forbindelse med Løvborgs død ser vi en forandring i Hedda, en åpning i en ellers lukket og hard kvinne. Denne forandringen må sees i sammenheng med forestillingen om det lukkede rom, som spiller en viktig rolle i karakteriseringen av Hedda Gabler. I *Hedda Gabler* er det Hedda selv som er det lukkede rommet. Veggene Hedda har bygget rundt seg selv er ikke utelukkende skapt av redselen for skandale, men også av Heddas åpenbare glede over hemmeligheter. Når hun omtaler forholdet til Løvborg, er det ikke selve forholdet, men det hemmelighetfulle ved det, som har en skjønn og lokkende klang:

Når jeg tænker tilbage på det, så var der dog noget skønt, noget lokkende, – noget modigt synes jeg der var over – over denne løndomsfulde fortrolighed – dette kammeratskab, som ikke noget levende menneske havde anelse om. (77)

For Hedda er *hemmeligheter* et afrodisium, for hemmeligheter gir makt. Også Løvborg blir revet med i denne gleden over det skjulte. Ordene han bruker for å beskrive samtaler med Hedda er ”skrifted”, ”tilstod” ”bekende” (77), alle med en klang av det hemmelige i seg. Hedda liker å samle på andres hemmeligheter, men har også sine egne. Hemmeligheter gir henne kontroll over andre, men er også måten hun kontrollerer sitt eget liv på. Når episoden hvor hun truer Løvborg med pistoler blir omtalt anonymisert av en uvitende fru Elvsted, svarer Hedda: ”(koldt, behersket). Å hvad! Slikt noget bruger man da ikke her.” (39) ”Slikt noget”- fordømmelsen over pistolene, korresponderer med stykkets siste setning. Den er sagt av Brack rett etter at Hedda har skutt seg, og den lyder: ”Men, Gud sig forbarme, – slikt noget gør man da ikke!” (142) Her ser vi et resultat av Heddas maskeringskunst. Hedda, som blir omtalt av Brandes som en ”ualmindelig Kraft” (Brandes 2001:77), skjuler seg ved å adoptere det besteborgerlige språket for å gjøre seg selv alminnelig og kraftløs.

Paglia skriver at "Apollo is a tyrant, Dionysus a vandal." (Paglia 1991:97) I stykket som helhet har vi sett en tyrannisk Hedda Gabler, en som hundser sine omgivelser med sarkasme og hånlig smil. Og under en tyrannisk apollinsk overflate har vi skimtet den dionysiske vandalismen. Vandalen i Hedda har vi sett når hun hviskende brenner "barnet" til Løvborg og Thea (117), og vi har sett vandalen når hun slår armene lidenskapelig om Thea og sier: "Jeg tror, jeg svi'er håret af dig alligevel." (89) Hedda lar Thea, Tesman og Brack ta del i en hemmelighet under samtalen hvor Brack forteller dem om Løvborgs angivelige skjebne, hun lar dem se den hemmelige vandalen i seg selv. Hun *åpner* seg. Det lukkede preget i Hedda er tyrannen som med polstrede vegger holder vandalen inne. Hedda kan virke som en lukket eske, hun gir visse assosiasjoner til historien om Pandoras krukke fra gresk mytologi.<sup>22</sup>(Frye and Macpherson 2004:290) Vi legger merke til en Pandoras krukke-metafor i scenen hvor Hedda avslører sin begeistring over Løvborgs angivelige selvmord: Det er som om Heddas ansikt revner, vandalen i henne titter åpent frem, og det vi ser er en *befrikk* Hedda, til de andres ubehag. Før har vi kun sett et kort glimt av en slik befriet Hedda, i samtalen mellom Hedda og Løvborg hvor hun viser et kort personlighetsskifte, som peker frem mot slutten av stykket. Hedda har gjennom hele stykket brukt vilje-til-kontroll for å tvinge andres vilje under sin egen. Men når hun oppfordrer Løvborg til å dø i skjønnhet, er hun appellerende, nesten bønnlig: "Ejlert Løvborg, – hør nu her –. Kunde De ikke se til, at – at det skede i skjønnhet?" (116) Heddas befrielse forsvinner raskt i denne scenen. Men den samme tonen kommer tilbake i samtalen om Løvborgs angivelige selvmord. Den første replikken, som virker underlig på de andre i samtalen, er når Hedda viser skuffelse over at han ikke har skutt seg i tinningen. "Ja, ja, – brystet er også godt" (129), sier hun litt skuffet, og Brack kommer med et stussende spørsmål: "Hvorledes, frue?" (129) De andre fortsetter samtalen, til Hedda ikke lenger greier å holde seg og utbryter høylydt: "Endelig engang en dåd!" (130) På denne replikken får Hedda en spontan reaksjon fra Tesman, som forskrekket utbryter: "Gud bevare mig, – hvad siger du, Hedda!" (130) Men nå har Hedda åpnet seg, og som i historien om Pandoras krukke strømmer det katastrofer ut i verden fra det engang lukkede rommet: "Jeg siger, at dette her er der skjønnhet i." (130) I Pandoras krukke var det kun en ting som ble igjen: Håpet. Når Pandora torde åpne krukken igjen, slapp håpet ut, og verden ble et litt mer levelig sted. Heddas håp gir seg utslag i selvmordet. Ved å selv fullføre

---

<sup>22</sup> Historien om Pandora og krukken som var fylt med all verdens plager – i tillegg til håp, ble gjenfortalt av Erasmus av Rotterdam i *Adages*. En feiloversetting har gjort krukken om til en eske. (Erasmus og Barker 2001:32)

der Løvborg feilet, konstruerer hun en dåd, et stillbilde av stivnet livskraft, som vil hindre forfallet og gi et skjær av uvilkårlig skjønnhet.

### **Dead ends – den døde som stilleben**

I Heddass dionysiske begjær er det intet rom for gjenfødelse. Gjenfødelse avler forfall, fordi en slik syklus forutsetter død. I stedet ser vi Hedda stivnet i en evig stilling liggende på en sofa etter sin død. (142) Vi ser henne aldri falle, hun dør bak et forheng. Vi hører skuddet og når Tesman åpner forhenget, ser vi Hedda som et stilleben. Heddass form for dionysisk idé er stivnet i en dekadent holdning der det kaotiske er blitt et stillbilde. ”Decadence is about dead ends” (Paglia 1991:494), skriver Paglia. Hedda Gablers liv er også en dramatisering av *dead ends* fordi noe i Hedda selv har stivnet. Heddass død er et punktum, i døden er hun fiksert der hun ligger livløs utstrakt på sofaen. (142) Bortsett fra forskrekkede rop er det Tesman og Brack som har replikker etter at vi ser Hedda død. Tesmans replikk blir skreket, og det han sier er: ”Skudt sig! Skudt sig i tindingen! Tænk det!” (142) Dette ”tænk det” er Tesmans faste uttrykk, det latterliggjør både ham selv og Heddass død, og gjør den til en liten ting, en pragmatisk sak.

I *Hedda Gabler* ser vi at hverken det apollinske eller det dionysiske ender med et overtak og at styrkeforholdet mellom de to prinsippene er ustabilt. Like før Hedda dør, ser vi Thea og Tesman som prøver å pusle sammen Løvborgs tapte verk. Brack har nettopp truet Hedda med å avsløre hvem som gav Løvborg pistolen. Hedda spør: ”Er der ingen ting, I to kan bruke mig til her?” (140) Og Tesman, som ellers pusler rundt Hedda så mye han kan, svarer: ”Nej, ingen verdens ting.” (141) Den vanligvis så kalde, overlegne Hedda tilbyr seg å hjelpe i sår desperasjon, og Tesman avslår ufølsomt. Stykkets avslutning er også farget av det *uavsluttede* i kampen mellom det apollinske og det dionysiske. På tross av at Hedda skyter seg gjennom hjernen hvor sinnet og fornuften holder til, ender ikke stykket i en dionysisk seiersrus, noe som har med Heddass dekadente begjær å gjøre. Det siste Hedda sier er et svar til Bracks ladede løfte om hvor morsomt de to skal få det sammen alene, når Tesman og fru Elvsted jobber. Hedda sier: ”Ja, nærer De ikke det håb, assessor? De, som eneste hane i kurven –” (142) Heddass siste replikk er et hån mot Brack, ikke en skjønn replikk som vil fullbyrde den dåden som følger like etter. Kombinert med Tesmans: ”Tænk det!” (142) og Bracks replikk som avslutter stykket, der han sitter: ”(halvt afmægtig i lænestolen). Men, Gud sig forbarme, – sligt noget gør man da ikke!” (142) ser vi at Heddass selvmord blir tilskitnet av det snusfornuftige. Men det er ikke bare Heddass selvmord som blir tilskitnet. For Brack og Tesmans replikker er et uttrykt bilde på den svakelige formen som det apollinske i stykket har



fått, og som Hedda unnslipper ved å skyte seg gjennom hodet. Det konforme, det svakelige er en tilskitnet form av apollinsk styrke. En annen ting ved stykkets slutt som er verdt å merke seg, er at Heddas siste replikk, som er rettet mot Brack, er den første virkelige hånlige replikken hun har mot Brack. For Hedda er dette en seier. Tidligere skrev jeg at Brack er et bilde på en mannlig Hedda uten idealer<sup>23</sup> og at han slipper unna Heddas ellers utstrakte bruk av vilje-til-kontroll. Heddas siste replikk er heller ingen sosial manipulering, men en hånlig triumf over å ødelegge Bracks tilsynelatende kontroll. Ved å fullføre et dekadent dionysisk ideal ved selvmordet, oppnår Hedda Gabler hva hun anser for å være frihet og skjønnhet. Slik kan hun håne Brack, sitt eget alter ego. Han mangler Heddas idealistiske legning, og blir sittende igjen ”afmægtig”. (142)

En av de siste tingene Hedda gjør før hun skyter seg, er å spille en vill dansemelodi på det gamle pianoet sitt: ”(*Hedda går ind i bagværelset og trækker forhængene til efter sig. Kort ophold. Pludselig høres hun at spille en vild dansemelodi inde på pianoet.*)” (141) Melodien er den avslørende dionysiske klangen som aldri kan tone ut av den apollinske kunst, som Nietzsche skrev om<sup>24</sup>. (Nietzsche 1993:129) Reaksjonen er sterk fra de andre karakterene. Tesman løper til døråpningen og sier formanende: ”Men, kæreste Hedda, – spil da ikke op til dans iaften! Tænk da på tante Rina! Og på Ejlert også!” (141) Mens fru Elvsted farer opp av stolen og sier ”Uh, – hvad er det!” (141) ”Det” er et bevis på at det dionysiske, formløse er høyst tilstedeværende, fremmedartet for både fru Elvsted og Tesman. Heddas svar er: ”Herefter skal jeg være stille” (141), før hun lukker forhenget. Den lille scenen er et miniatyrskuespill av Heddas død. Den dionysiske, ville melodien, løftet om stillhet og Hedda som lukker etter seg. Slik er Heddas død. En vill og stivnet dansemelodi i et lukket rom, med den mest talende stillhet som er: Selvmordet. Kroppen hennes ligger igjen på sofaen, et stilleben uten kroppslighet. Stykket ender i et tomrom og avsluttes med meningsløse og latterlige replikker, mens en livløs Hedda ligger dandert på sofaen. Det er i Hedda selv den virkelige kampen mellom det dionysiske og det apollinske har foregått. Og resultatet er dekadent, en apollinsk dionysisme, en ekstase stivnet i et blikk. Heller ikke i Hedda finnes det noen endelig seier mellom de to grunnprinsippene, de er stivnet i et dekadent favntak. Hedda dør i skjønnhet, og gjennom dette har hun skapt et fullkomment stivnet og dekadent bilde. Det siste vi ser av Hedda er når Tesman slår forhengene til side: ”*Hedda ligger livløs udstrakt på sofaen.*” (142) Hedda er nå et stivnet bilde, et estetisk uttrykk, en dekadent kvinne utstrakt livløst på en sofa. Som tilskuere sitter vi ”afmægtige” igjen.

---

<sup>23</sup> Se s 69f

## Hvorfor må de dø?

”For se: Apollon kunne ikke leve uten Dionysos!” (Nietzsche 1993:50)

### ***En estetisk død***

Hvorfor må Catherine og Hedda dø? Min tese om de to kvinnes død er knyttet til det estetiske aspektet. Jeg mener Hedda og Catherine dør fordi deres død er estetisk sett nødvendig. Jeg innledet denne oppgaven med å avskrive en moralsk lesning av den litterære kanon. I Blooms påstand om det labile ved verdiene i den vestlige kanon, fant jeg støtte i synet om det amoralske aspektet ved våre litterære helter.<sup>25</sup> (Bloom 1994:29) I nærlesningen jeg gjorde av *Wuthering Heights* og *Hedda Gabler* i kapittel 2 og 3 fant jeg videre to punkter som jeg knytter til spørsmålet om hvorfor de må dø, og begge disse punktene peker mot det amoralske. Det første jeg oppdaget hos begge kvinnene, er at graden av lykke (eller ulykke) som Hedda og Catherine erfarer, ikke er knyttet til det vanskelige ved kvinnene. Det andre jeg påviste, var at ingen av tekstene avsluttes med en åpenbar seier for det apollinske eller det dionysiske grunnprinsipp<sup>26</sup> og at styrkeforholdet mellom prinsippene er beskrevet destabiliserende i teksten<sup>27</sup>.

Krigen mellom natur og kultur i litterære tekster har vært diskutert før, blant annet av Gilbert og Gubar. Deres svar på hvorfor monsterlignende skikkelser ofte dør i litteraturen er at i historier om krigen mellom natur og kultur vil naturen alltid gå ut som den tapende part. Dette fordi det er kulturen som forteller historien, og fordi historien er i seg selv en kulturell konstruksjon. Dessuten hevder de at historien har en årsaksforklarende funksjon, hvis budskap er ”how culture triumphed over nature, where parsonages and tea-parties came from, how the lady got her skirts – and her deserts.” (Gilbert og Gubar 2000:298) Monsterlignende skikkelser som Heathcliff er dømt til å feile i en litterær tekst ”if only to explain the status quo.” (Gilbert og Gubar 2000:298) Gilbert og Gubars tese spiller på at der hvor kulturen har hegemoni, vil kulturen nedkjempe naturen, om naturen er representert med monsterlignende skikkelser, i vårt tilfelle, vanskelige kvinner. Fra en slik argumentasjon følger det automatisk at kulturen er en evig seierherre innenfor litteratursfæren, og at vanskelige kvinner dør fordi de er monstrøse, fordi en kulturell konstruksjon som fortellingen kan ikke leve med et overlevende monster når boken lukkes. Med monstrenes død vil seieren være endelig – og moralsk. Men min lesning av *Hedda Gabler* og *Wuthering Heights* viser at det dionysiske

---

<sup>24</sup> Se ellers s. 30

<sup>25</sup> Se s. 5

<sup>26</sup> Se s. 54-56 og s. 80f for nærmere utdyping.

ikke utslettes i disse tekstene og at "monstrenes" død ikke er endelig. I *Wuthering Heights* går de døde på markene og forstyrrer de levendes harmoni. I *Hedda Gabler* stivner teksten like mye som Heddas kropp, når Hedda dør. Hverken Apollo eller Dionysos kan sies å ha vunnet en endelig seier. Styrkeforholdet mellom det apollinske og det dionysiske er like labilt etter kvinnenens død som før; styrkeforholdet mellom de to prinsippene avgjøres ikke av kvinnens død. Det *evige* aspektet i denne kampen styrkes av Paglias argument, som er at hver gang det apollinske eller det dionysiske får overtaket vil dette føre til en motreaksjon, noe som innebærer at vestlig kultur "swings from point to point on its complex cycle, pouring forth its lavish tributes of art, word, and deed." (Paglia 1991:97) I en slik syklus eksisterer det ingen endelig seierherre, heller ikke utenfor teksten. Den manglende utslettelsen av prinsippene må sees i lys av moral, eller mangel på sådan, fordi moral forutsetter at noen seirer og noen taper.

Jeg skrev over at det ble klart i lesningen av de to kvinnenens karakter at graden av lykke og vanskelighet ikke er omvendt proporsjonale med hverandre. Catherine med sin dynamiske karakter, ble oppfattet som en vanskelig karakter gjennom hele sitt liv, til tross for at hun ikke selv alltid hadde det vanskelig. Det er riktig at Catherines liv inneholder lidelse, men i sin barndom var hun lykkelig til tross for at hun drev alle, med unntak av Heathcliff, til vanvidd med sin oppførsel. Det er først når Catherine bryter ut av en dionysisk virkelighet og inn i en apollinsk verden gjennom forholdet til Edgar, at hun selv får kjenne vanskeligheter. Det å *være* vanskelig og *ha det* vanskelig er med andre ord ikke ensbetydende. Den samme observasjonen fant jeg hos Hedda. De glimt av befrielse vi fant i Hedda, så vi når hun opplevde en oppfyllelse av sitt eget dødbringende ideal.<sup>28</sup> Denne befrielsen hos Hedda viser oss en scene med en vanskelig kvinne som frastøter menneskene rundt seg, men som selv opplever ren lykke. Jeg understreker denne observasjonen fordi den peker mot det litterære universets amoralske aspekt i både *Wuthering Heights* og *Hedda Gabler*. Av en manglende seierherre i teksten, og av glimtene hvor lykke og vanskelighet kombineres, følger et amoralsk og estetisk syn på de to kvinnene og deres død.

Jeg vil kort vende tilbake til Nietzsches utlegning om apollinske og dionysiske krefter. I *Tragediens fødsel* (1993) er avhengigheten mellom de to livsførslene viktig, og for Nietzsche er kunstens utvikling knyttet til en dobbelthet: Det apollinske og det dionysiske står i forhold til hverandre likt forholdet mellom mann og kvinne. Det er deres vedholdende motsetninger og den forbigående forsoningen som skaper unnfangelse, det vil si skaper kunst.

---

<sup>27</sup> Se s. 46 og 80

<sup>28</sup> For nærmere utdyping se s. 79f

(Nietzsche 1993:37) For Nietzsche er det klart at det apollinske ikke kan leve uten det dionysiske, og at de to prinsippene stimulerer hverandre til vekst. (Nietzsche 1993:50) Tragediens fødsel er betinget av foreningen mellom det apollinske og det dionysiske og tragediens død skjer når det dionysiske fordrives og koret stilnes. (Nietzsche 1993)

Min argumentasjon om det dionysiske og apollinske i *Wuthering Heights* og *Hedda Gabler*, forutsetter at disse prinsippene er iboende i menneskets kropp og sinn, i historien vi skaper, i naturen vi prøver å forme, og i sivilisasjonene og kulturene vi samler oss i. Historien, mennesket og naturen har lært oss at det finnes ingen evig seierherre i kampen mellom det dionysiske og det apollinske prinsipp. Gilbert og Gubars argumentasjon som jeg skrev om over har den svakheten at de ser historien som en utelukkende kulturell konstruksjon. Men kampen mellom det apollinske og det dionysiske er evig, og hverken i *Wuthering Heights* eller i *Hedda Gabler* er det noen seierherre. Catherine og Heddas død er ikke et dionysisk tap, men det er heller ingen dionysisk seier.

Den vanskelige kvinnens død er etter min mening en estetisk nødvendighet i litteraturen. Døden rettferdiggjør protagonisten på en måte livet aldri kan gjøre. Som lesere deler vi Heddas blodtørst og Catherines morbiditet, rettet mot karakterene vi elsker og hater. Hedda brenner "barnet", Løvborgs manuskript, i en eksplosjon av begjær, raseri og vandalisme, slik Evripides' Medea slakter sine barn. Grusomme handlinger vi leser som en estetisk nytelse. I litteraturen destabiliseres våre vanlige verdier. Dette er en konsekvens av den estetiske kraften som jeg skrev om i denne oppgavens innledning.<sup>29</sup> Vi leser Nabokovs *Lolita* [1955]<sup>30</sup> og sympatiserer med en pedofil overgriper og vi begjærer både "gode" og vanskelige helters død, ikke av moralsk indignasjon eller kvaler, men fordi det estetiske og det moralske ikke nødvendigvis er ensbetydende i en estetisk verden, som litterære tekster er. Beth Ann Basseins feilslutning og sammenblanding av den litterære virkelighet og "den pragmatiske" virkelighet i *Women and Death. Linkages in Western Thought and Literature* (1984) deles likevel av mange. I boken blir det klart at Bassein definerer død som "dying, [...] finishing life, [...] deteriorating in the grave or smoke." (Bassein 1984:152) Men død er ikke nødvendigvis tap eller nederlag – i det minste ikke for litterære karakterer. I verk med sterke personligheter (som vanskelige kvinner) kan karakterene forstørres av døden snarere enn det motsatte. Det er det samme prinsippet som gjelder i krig, hvor én martyr kan veie opp for tusen soldater. All vekst er avhengig av død, eller med Paglias ord: "nature creates by

---

<sup>29</sup> Se s. 5

violence and destruction.” (Paglia 1992:24) Det som skapes av naturen, skapes gjennom ødeleggelse. Heddas omfavnelse av det dekadent-dionysiske fører til hennes død, og Catherines dionysiske personlighet oppløser den levende Catherine. Men det er den samme Dionysos som dreper Catherine, som er tilstede som gjenfødselens gud når hun gjenoppstår fra graven som en fullkommen dionysisk skikkelse. Og den samme Dionysos som tilfører Hedda idealet om destruksjon og får henne til å skyte seg, er også den samme som i et dekadent favntak med Apollo stivner henne, og løfter henne ut av forfallets syklus.

---

<sup>30</sup> *Lolita* handler om en middealdrende manns kjærlighetsforhold til sin stedatter, en 12 år gammel pike. Det er mannen, Humbert Humbert, som er fortelleren av historien. (Nabokov 1992)

## Litteratur

- Anonymous review. 1996. "Review of *Wuthering Heights*" [1848]. *The Brontë Sisters. Critical Assessments*. Volume II. Red. Eleanor McNees. Mountfield, s.19-25
- Bassein, Beth Ann. 1984. *Women and Death. Linkages in Western Thought an Literature*. Westport
- Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York
- Bloom, Harold. 2007. *Vestens litterære kanon. Mesterverk i litteraturhistorien* [eng. orig. 1994]. Overs. Jan Brage Gundersen. Oslo
- Brandes, Georg. 2001. "Om Hedda Gabler i Henrik Ibsen (1898)" [1898]. *Et kjær av uvilkaarlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. Oslo, s. 75-84
- Brontë, Emily. 2003. *Wuthering Heights* [1847]. Red. Richard J. Dunn. New York
- Brontë, Charlotte. 2001. *Jane Eyre* [1847]. Red. Richard J. Dunn. New York
- Chorley, H. F. 1996. "Review of *Wuthering Heights* and *Agnes Grey*" [1847]. *The Brontë Sisters. Critical Assessments*. Volume II. Red. Eleanor McNees. Mountfield, s. 17-18
- Daley, A. Stuart. 2003. "A Chronology of *Wuthering Heights*" [1990]. *Wuthering Heights* [1847]. Emily Brontë. Red. Richard J. Dunn. New York, s. 357-361
- "Dictionary". 2001. *The New Oxford American Dictionary*. Red. Elizabeth J. Jewell & Frank Abate. New York
- Dunn, Richard J. 2003. "Preface to the Fourth Edition". *Wuthering Heights* [1847]. Emily Brontë. Red. Richard J. Dunn. New York, s. ix-xiii
- Dymock, John & Thomas Dymock. 1833. *Bibliotheca Classica: or, a Classical Dictionary*. London
- Ebert, Teresa. 1996. *Ludic Feminism and After. Postmodernism, Desire, and Labor in Late Capitalism*. Michigan
- Erasmus, Desiderius & William Watson Barker. 2001. *The Adages of Erasmus* [latin orig. 1500-1536]. Red. William Watson Barker. Toronto
- Evripides. 1963. "Medea" [gresk orig. 431 BC]. *Greske tragedier*. Overs. P. Østbye. Oslo, s. 181-214
- Evripides. 1963. "Hippolytos" [gresk orig. 428 BC]. *Greske tragedier*. Overs. P. Østbye. Oslo, s. 215-251
- Feder, Lillian. 1980. *Madness in literature*. Princeton

- Frye, Northrop & Jay Macpherson. 2004. *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*. Red. Alvin A. Lee & Robert D. Denham. Toronto
- Gibbon, Edward. 1994. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* [1776-1788]. Vol. I-VI. Red. David Womersley. London
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979]. New Haven
- Gran, Gerhard. 2001. "Anmeldelse av Hedda Gabler i *Samtiden* (1891)" [1891]. *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. Oslo, s. 69-71
- Hardwick, Elizabeth. 1974. *Seduction and Betrayal. Women and Literature*. London
- Hafley, James. 1958. "The Villain in *Wuthering Heights*". *Nineteenth-Century Fiction*. Vol.13. No. 3. Berkeley, s. 199-215
- Hjortsø, Leo. 1984. *Greske guder og helter* [dansk orig. 1984]. Overs. Kåre A. Lie. Oslo
- Høst, Else. 1958. *Hedda Gabler. En monografi*. Oslo
- Ibsen, Henrik. 2005. *Hedda Gabler* [1890]. Ibsen.net. Nedlastet 15. oktober 2008. Tilgjengelig på: <http://ibsen.net/xml/11124381/HGFIU.pdf>
- Kermode, Frank. 1987. "A Modern Way with the Classic" [1974]. *Modern Critical Interpretations. Emily Brontë's Wuthering Heights*. Red. Harold Bloom. New York, s. 47-60
- Merimee, Prosper. 1992. *Carmen* [fransk orig. 1845]. Overs. Marit Woltmann. Oslo
- Moi, Toril. 1983. "Narcissisme som forsvar. Ibsens Hedda Gabler". *Eigenproduksjon* nr.18. Bergen, s. 43-61
- Montesquieu, Baron de. 1759. *Reflexions on the causes of the rise and fall of the Roman Empire* [fransk orig. 1734]. Overs. Charles de Secondat. London
- Murray, Gilbert. 2003. *Five stages of Greek Religion* [1925]. Mineola
- Nabokov, Vladimir Vladimirovitsj. 1992. *Lolita* [1955]. London
- Nietzsche, Friedrich. 2007. *Morgenrøde. Tanker om de moralske fordømmer* [tysk orig. 1881]. Overs. Stian M. Landgaard. Oslo
- Nietzsche, Friedrich. 1962. *Slik talte Zarathustra* [tysk orig. 1883-1885]. Overs. Amund Hønningstad. Oslo
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Tragediens fødsel* [tysk orig. 1872]. Overs. Aril Haaland. Oslo

- Nietzsche, Friedrich. 1996. *Human, all too human* [tysk orig. 1878]. Overs. R. J. Hollingdale. Cambridge
- Nietzsche, Friedrich. 2007. *The will to power. An attempted transvaluation of all values* [tysk orig. 1901]. Overs. Anthony M. Ludovici. Kessinger
- Paglia, Camille. 1991. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* [1990]. New York
- Paglia, Camille. 1992. *Sex, art, and American culture*. New York
- Paglia, Camille. 1994. *Vamps & Tramps*. New York
- Racine, Jean. 1953. *Fedra* [fransk orig. 1677]. Overs. Nanna Lindefjeld-Hauge. Oslo
- "Nibelungenlied". 2006. *Song of the Nibelungs* [tysk orig. 1180-1210]. Overs. Burton Raffel. New Haven
- Rekdal, Anne Marie. 2001. "Fantasien til døden". *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. Oslo, s. 177-195
- Sanger, C. P. 1996. "The structure of *Wuthering Heights*" [1926]. *The Brontë Sisters. Critical Assessments*. Volume II. Red. Eleanor McNeess. Mountfield, s. 71-82
- Serck, Peter. 2001. "Hedda Gabler – Dionysos revet i stykker". *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. Oslo, s. 52-56
- Shakespeare, William. 1994. *Macbeth* [1606]. London
- Shakespeare, William. 1993. *Antony and Cleopatra* [1623]. Red. Cedric Watts. Hertfordshire
- Shideler, Ross. 2001. "Hedda Gabler. Fanga av far og familie" [eng. orig. 2001]. Overs. Grethe Fosse. *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. Oslo, s. 164-176
- Shunami, Gideon. 1973. "The Unreliable Narrator in *Wuthering Heights*". *Nineteenth-Century Fiction*. Vol. 27. No. 4. Berkeley
- Skard, Sigmund. 1960. "Else Høsts doktordiputas om Hedda Gabler" [1958]. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*. Bind LX. Red. Francis Bull. Oslo, s. 1-39
- Sæterbakken, Stig. 2001. "Tre forbud". *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet*. Red. Anne Marie Rekdal. Oslo, s. 43-51
- Templeton, Joan. 1997. *Ibsen's women*. Cambridge
- Tjønneland, Eivind. 1993. *Ibsen og moderniteten*. Oslo
- Troyes, Chrétien de. 1991. *Gralsfortellingen* [fransk orig. 1180-1190]. Overs. Helge Nordahl. Oslo



Van Ghent, Dorothy. 1987. "On *Wuthering Heights*" [1953]. *Modern Critical Interpretations. Emily Brontë's Wuthering Heights*. Red. Harold Bloom. New York, s. 9-25

Wilde, Oscar. 1993. *The Picture of Dorian Gray* [1890]. New York

Woolf, Virginia. 2000. "Commentary. Virginia Woolf" [1925]. *Wuthering Heights* [1847]. Emily Brontë. Red. Diane Johnsen, New York s. 421-423

Zapffe, Peter Wessel. 1988. *Om det tragiske* [1941]. Oslo

Aarnes, Sigurd Aa. 1981. "Ibsens Hedda Gabler som sosial type og tragisk helt" i *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bind LXXXI. Red. Åse Hjorth Lervik. Oslo s. 303-309